Primera edición: 2013

D.R. © 2013, Tumbona Ediciones S.C. de R.L. de C.V.
Progreso 207-201, Col. Escandón
México, D.F., 11800
www.tumbonaediciones.com
Twitter@tumbonalibros

D.R. © Juan J. Agius
D.R. © Traducción y epílogo de Heriberto Yépez

D.R. © Diseño de colección y portada: Éramos Tantos

Impreso por Grafic Gold, S.A. de C.V.

ISBN: 978-607-7534-45-7

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Este libro se realizó con apoyo del Estímulo a la Producción de Libros derivado del Artículo Transitorio Cuadragésimo Segundo del Presupuesto de Egresos de la Federación 2012.

CONACULTA INBA

La labor de Heriberto Yépez en esta obra es parte de su proyecto como miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA).

**Ulises Carrión**

# EL ARTE CORREO Y EL GRAN MONSTRUO

## ARCHIVO CARRIÓN II

Edición de Juan J. Agius
Traducción de Heriberto Yépez

COLECCIÓN ANÓMALOS

General Library System
University of Wisconsin - Madison
728 State Street
Madison, WI 53706-1494
U.S.A.

ART
N
7433.4
C3687
A78
2013

10246636

## ARCHIVO ULISES CARRIÓN

El Archivo Ulises Carrión es una iniciativa de Juan J. Agius y Heriberto Yépez. Ambos son coordinadores del proyecto y editores responsables de la parte artística y literaria, respectivamente. Su finalidad es reeditar o publicar por primera vez en español los escritos y proyectos de Ulises Carrión. *El Arte Correo y el Gran Monstruo* constituye el segundo volumen del Archivo. El volumen previo contiene sus textos e intervenciones teóricas sobre el arte nuevo del libro; los siguientes volúmenes estarán dedicados a sus proyectos de artes visuales, estrategias culturales, escritos diversos y obras-libro. Estamos seguros de que la organización y divulgación de la gama completa de sus textos, así como de su obra artística y teórica, enriquecerá nuestro conocimiento del papel que Carrión ha desempeñado en la transformación de las artes y las literaturas de nuestro tiempo.

# TOCAR A LA PUERTA DEL GRAN MONSTRUO

JUAN J. AGIUS

El arte correo se desarrolló en los años setenta hasta convertirse en una práctica artística compleja; para Ulises Carrión era el modelo formal perfecto, no sólo como estrategia de comunicación y experiencia marginal sino, sobre todo, como un arte que incorpora el concepto de cultura. Es por eso que elaboró su propia teoría del arte correo y la puso en práctica. En el arte correo de Carrión, teoría y práctica crecieron entrelazadas. "El Arte Correo y el Gran Monstruo" fue uno de los primeros ensayos sobre este fenómeno.[1] Se convirtió en un texto seminal y se reimprimió en una gran cantidad de publicaciones especializadas. Carrión también escribió artículos lúcidos sobre medios cercanos como los sellos de goma y las fotocopias. Concibió proyectos de arte correo a la vez que probó sus elementos estructurales, explicados en su "Índice de obras de arte correo", e imaginó un sistema alternativo de distribución postal paralelo a los servicios postales oficiales.[2]

Durante la década de los años ochenta, la proliferación de comunidades de arte co-

[1] *"Mail Art and the Big Monster"*, publicado originalmente en *I am: International Artists Meeting*, Varsovia, Galería Remont, 1978.

[2] *"Table of Mail Art Works"* y "E.A.M.I.S." (Erratic Art Mail International System), 1978.

rreo dificultó una definición clara de esta disciplina; su concepto se volvió difuso, cuando no confuso. Fue entonces que Carrión dio un giro a su trayectoria y se concentró en el video, el cine y proyectos mediáticos. La publicación de *Second Thoughts* en 1980 fue, de hecho, la conclusión de su relación con el arte correo, justo cuando tocar a la puerta del Gran Monstruo ya le parecía obsoleto.[3]

Lo que sigue es una amplia compilación de sus escritos y proyectos de arte correo. He dado un orden cronológico a sus proyectos dentro de esta práctica y suministrado brevemente la información para que sean comprensibles, además de que he añadido las imágenes correspondientes. Espero que esta edición muestre por primera vez la gama completa del arte correo de Ulises Carrión.

[3] *Second Thoughts*, Ámsterdam, Void Distributors,1980. Se trata de una compilación de textos sobre libros de artista y arte correo.



## ULISES CARRIÓN: EL ARTE CORREO Y EL CAMBIO CULTURAL

JOHN BENNETT[1]

Ulises Carrión escribió algunas de los ensayos más convincentes y útiles que conozco acerca de la naturaleza y significados del arte correo, así como de su relación con el desarrollo de una amplia variedad de otros fenómenos: los libros de artista —un campo en el que sobresalió—, los sellos de goma, las preocupaciones políticas y sociales en las artes, las colaboraciones artísticas y, por extensión, la poesía visual, los textos o poéticas conceptuales, Fluxus, la poesía-performance y otras manifestaciones.

El arte correo es con frecuencia tratado como una actividad efímera y trivial (ciertamente, como todo arte, a veces no carece de trivialidad), pero Carrión hace ver que ocupó un lugar decisivo y central en múltiples tendencias vanguardistas. Indudablemente, en algunos casos el arte correo puede ser visto como el punto de origen de algunas de estas actividades.

En el ensayo clave, "El Arte Correo y el Gran Monstruo", señala la relevancia social

[1] John Bennett es un poeta experimental sonoro, visual y textual estadounidense. Es curador de la Avant Writing Collection de la biblioteca de Ohio State University. También fue editor de la revista literaria internacional *Lost and Found Times* (1975-2005). Desde 1974, Luna Bisonte Prods. ha publicado una amplia variedad de obras experimentales, vanguardistas, audio y literatura visual (en distintos formatos) realizadas por artistas alrededor del planeta. Vive y trabaja en Columbus, Ohio. Su libro de poesía más reciente es *Olvidos* (2013), escrito principalmente en inglés y español.

y política de la red internacional que está en el corazón del arte correo. Esta forma de arte involucra la colaboración entre fronteras, lenguas y culturas y, por ende, se opone intrínsecamente a las instituciones "nacionales". Este rasgo, en la época de Carrión, fue especialmente significativo en Latinoamérica y Europa, donde algunos gobiernos nacionales incluso vieron en el arte correo una amenaza a la seguridad, como fue el célebre caso de Uruguay en los años setenta.

Otro aspecto clave que Carrión señala son los orígenes de los libros de artista en algunos de los juegos de intercambio y acciones colaborativas del arte correo. En épocas tempranas, el arte correo involucró el envío de libros en blanco para que cada destinatario llenara una página o dos, y luego lo enviara a alguien más. Con frecuencia la persona que recibía el libro modificaba o sumaba algo a las páginas previamente creadas por otros. El resultado final era un libro hecho por muchos artistas.

Además existió el fenómeno de los libros-ensamblajes: se mandaba una invitación a muchas personas a fin de que enviaran un cierto número de páginas que el "editor" luego ensamblaría en un volumen. Esto también resultaba en una obra hecha por muchas manos y mentes, y desafiaba el concepto del artista como un solitario "genio" singular.

De nuevo, este proceder comportaba un desafío al paradigma social y cultural reinante: el artista (o artistas) establecía su propia cultura, fuera de las instituciones que tienden a mediar o controlar su acceso a un público más amplio. Estas mismas prácticas de colaboración e interacción se han extendido hoy a todos los géneros de las artes, y han propiciado una gran pluralidad de aproximaciones a la creación, gracias a las cuales los artistas son capaces de funcionar con mayor libertad (tanto de modo individual como dentro de sus propias subculturas), y sin tener que depender exclusivamente del reconocimiento y la generosidad de grandes instituciones adineradas.

Desde la perspectiva del inicio de la segunda década del siglo XXI, muchas de las observaciones de Carrión son especialmente proféticas. Por ejemplo, su lamento por el uso de las postales como una disolución de lo personal y lo colaborativo en el arte correo. Por "postales" quiere decir tarjetas producidas en grandes ediciones y, por extensión, ello incluiría hoy el uso masivo de fotocopias inalteradas para envíos, la comercialización de ciertas prácticas del collage y los sellos de goma como resultado de la cultura masiva del fenómeno del *scrapbooking*.

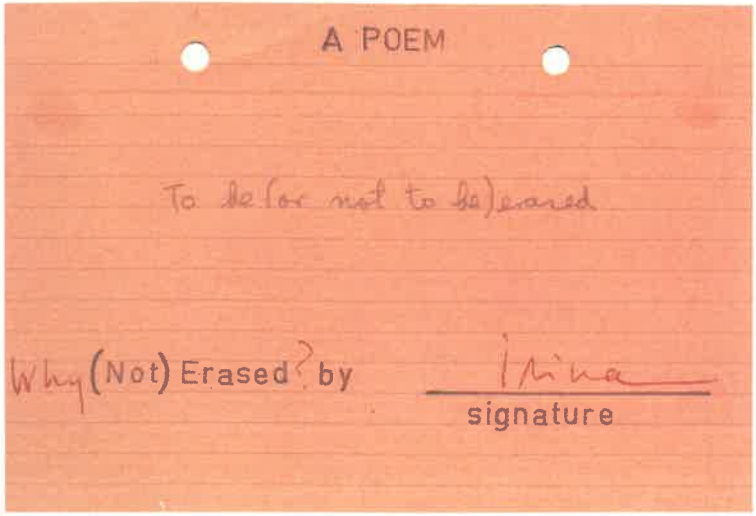
Me pregunto qué diría de la actividad del Internet, que ha reemplazado muchas de las funciones de trabajo en red del arte correo... Es verdad que en el *email*, el blog y los sitios de redes sociales hay mucho que no deja de ser personal y colaborativo, pero también mucho que se reduce simplemente a enjambres masivos de ruido sin contenido.

Lo que es cierto es que la cultura de redes y colaboraciones creada por el arte correo en los años sesenta y setenta del siglo XX está muy viva en la actualidad, aun cuando algunas de sus actividades se fueron mudando a los nuevos medios electrónicos. Como mi esposa y colaboradora, C. Mehrl Bennett ha señalado (nos conocimos a través del arte correo a finales de los años setenta), algunas actividades postales —ahora tradicionales— persisten: la circulación de libros de artista colaborativos, las series y libros-ensamblaje, los catálogos impresos de exposiciones de arte correo y proyectos, el arte, la escritura y poesía visual colectivas, y muchas otras. Lo que resulta importante son las estructuras sociales de estas actividades, no las formas o medios en los cuales ocurren. Tenemos una gran deuda con Ulises Carrión por su obra pionera como artista y, asimismo, por su lúcida comprensión de lo que estaba ocurriendo.

# UN POEMA

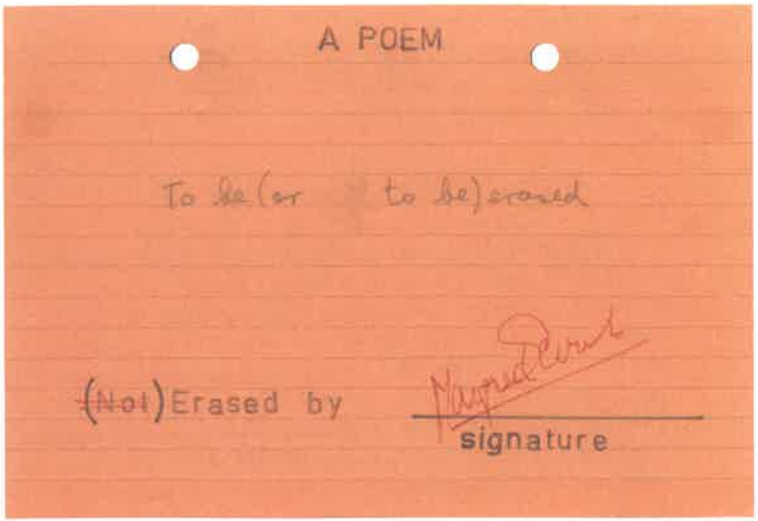
## ÁMSTERDAM, IN-OUT CENTER, 1973

Se trata de un proyecto de arte correo muy temprano y de naturaleza confidencial. Carrión envió treinta tarjetas numeradas a treinta amistades que debían reaccionar a la frase: "Ser (o no ser) borrado" ("*To be (or not be) erased*"), escrita a lápiz. La tarjeta tenía que firmarse, borrarse o no, y reenviarse al In-Out Center. Carrión ya había coqueteado con las cartas en su trabajo: en una exposición temprana se ofrecía para escribir cartas de amor a los visitantes que se lo solicitaran (mecanografiada, cinco florines; manuscrita, diez florines). *Un poema* puede considerarse su primer proyecto de arte correo.



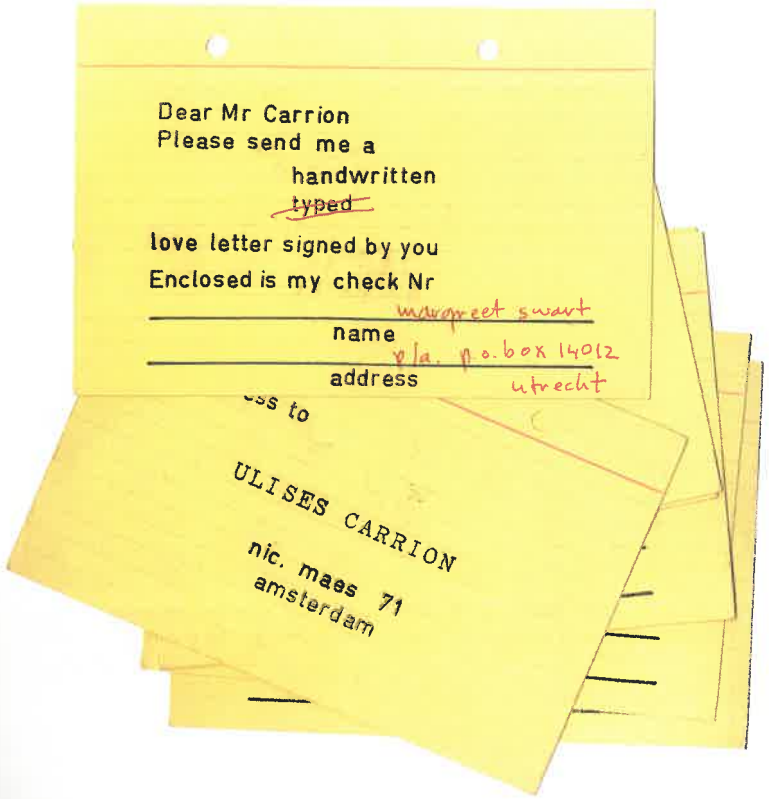

Irina intervino esta tarjeta formando la frase: "¿Por qué no borrarlo?"

Carrión recibió las treinta tarjetas, firmadas por Helgi B. Fridjonsson, Heleen Erwch, Ceragenetics (H. Huisman), G. J. de Rook, Hans Clavin, entre otros, cuyas firmas a veces son ilegibles.




De la frase: "*To be (or not to be) erased*" únicamente se borró el "*not*".






"Querido señor Carrión: por favor envíeme una carta de amor mecanografiada con su firma. Anexo cheque."

"Oferta especial. Válida únicamente durante la exposición. Una carta de amor manuscrita: 10 florines; una carta de amor mecanografiada: 5 florines. Use el cupón amarillo."



# ARTE CON SELLOS DE GOMA

Este texto fue la introducción al catálogo *Stamp Art* (Ámsterdam, Daylight Press, 1976), en ocasión del Stamp Art Show realizado en Other Books and So (27 de abril–15 de mayo, 1976). Carrión consideraba este texto como "breve y críptico" pero, según él, "contiene la esencia de las ideas que desarrollaría más tarde". También se publicó en *Second Thoughts*.

¿Es el "arte con sellos" arte? Desde luego. Pero, ¿es un arte? No. Sin el artículo, el arte con sellos no aspira a ser más que un género. Pero nada menos.

. . . .

¿Por qué el Impresionismo, el Dadaísmo, etc., no son llamados Arte impresión, Arte Dadá, etc.? Y al contrario, ¿por qué el Arte pop, el Arte con sellos, etc., no son llamados Popismo, Estampismo, etcétera?

. . . .

Entre los muchos géneros que los artistas han creado, identificado y desarrollado, el arte con sellos sería democrático, si ha habido uno que lo sea. Los materiales son simples, el formato es pequeño, la apariencia discreta.

. . . .

Pero un gran artista conceptual puede ser un pobre artista de sellos. Muchas obras de sellos maravillosas las han hecho figuras obscuras, menores.

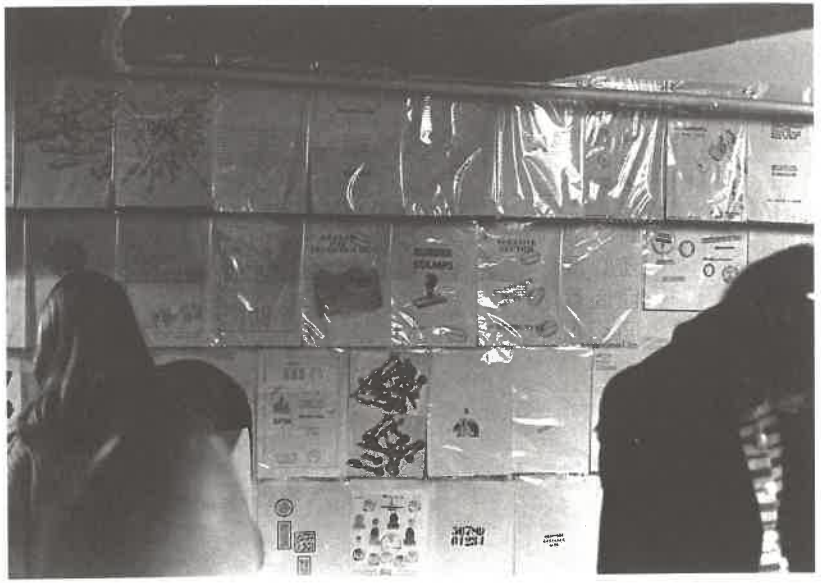
. . . .

Cualquiera puede hacer sellos, es verdad. Pero sólo unos cuantos revelan y amplían su gama de posibilidades. A fin de cuentas, todos estamos apenas empezando.

El arte con sellos ya es una moda y, como tal, pasará. Permanecerá como género, se desarrollará, y donde sea que haya una persona que se sienta genuinamente atraída y sepa cómo explotar sus posibilidades, el arte con sellos creará la belleza de nuevo.

. . . .





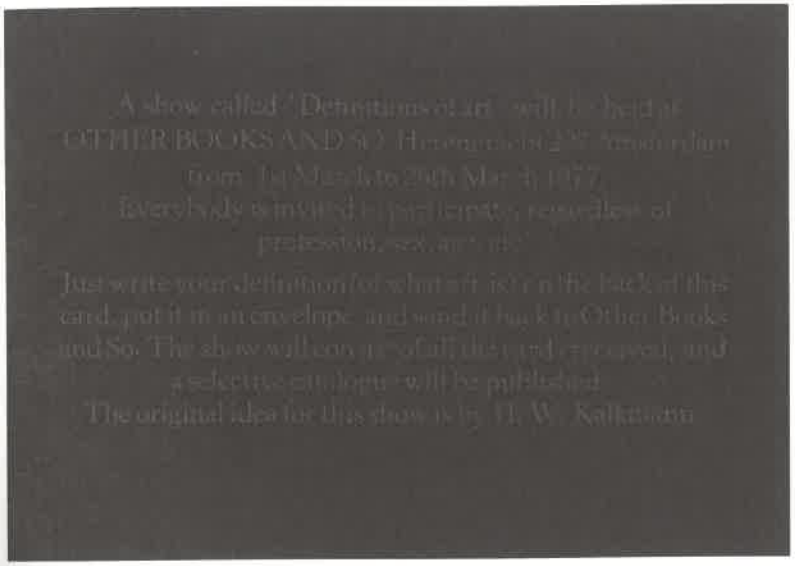
Vista de la exposición de sellos postales en Other Books and So, 1976.

Invitación a la exposición *Stamp Art, 200 Artists* (Arte con sellos, 200 artistas).

## DEFINICIONES DE ARTE

## ÁMSTERDAM, OBAS, 1977

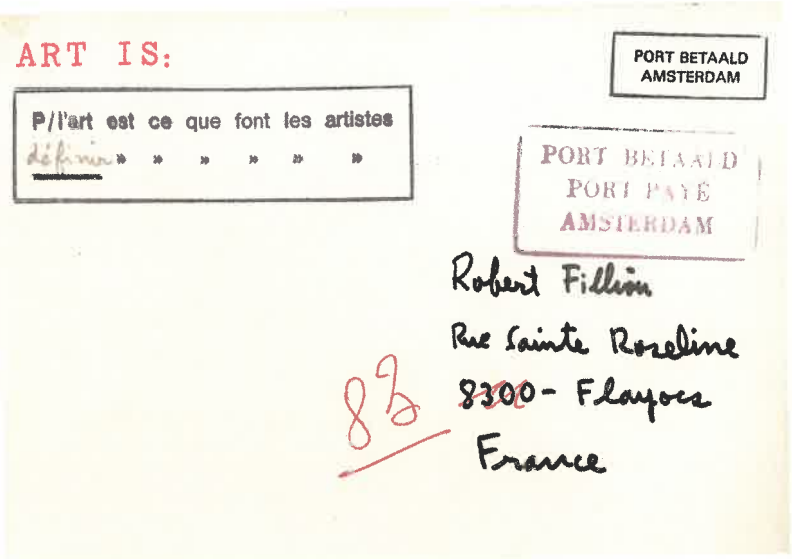
Carrión solicitó a sus contactos responder cuál es el significado del arte. Lo hizo mediante una postal que tenían que llenar y remitir a Other Books and So (OBAS). Recibió 367 respuestas, de las cuales veintitrés estaban en soportes distintos a los de la postal/invitación. Esta es una forma clásica de arte correo, abierta a un amplio número de participantes cuyas respuestas fueron el motivo de una exposición. El catálogo mencionado en la postal nunca se publicó. Este proyecto estaba inspirado en un pesquisa acerca del arte que Hans W. Kalkmann realizó en 1973 titulada *"Was ist Kunst"*.



"La exposición *Definiciones de arte* se realizará en
OTHER BOOKS AND SO, Herengracht 227, Ámsterdam,
desde el primero de marzo hasta el 26 de marzo de 1977.
Todos están invitados a participar, sin importar
su profesión, sexo, edad, etcétera.

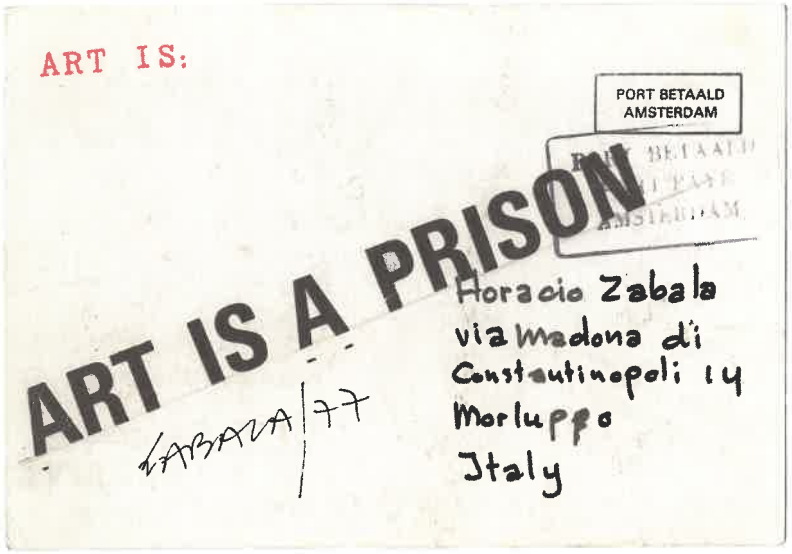
Sólo escribe tu definición (de qué es el arte) al reverso de esta
tarjeta, ponla en un sobre y envíala a Other Books
and So. La exposición consistirá en todas las tarjetas recibidas,
y se publicará una selección en un catálogo.
La idea original de esta exposición es de H. W. Kalkmann."

Jean Degottex, desde Francia, contestó: "El arte es: la interrupción, la refutación."

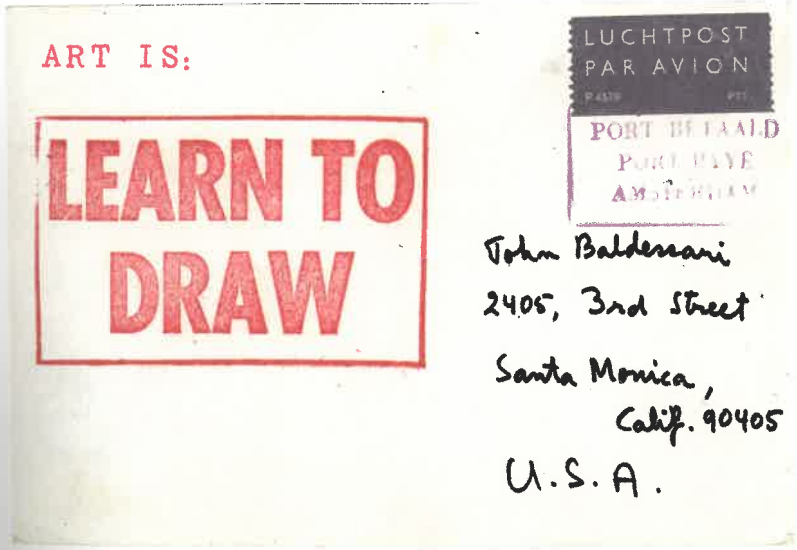



Robert Filliou, desde Francia, contestó: "El arte es: lo que hacen los artistas. Definir."

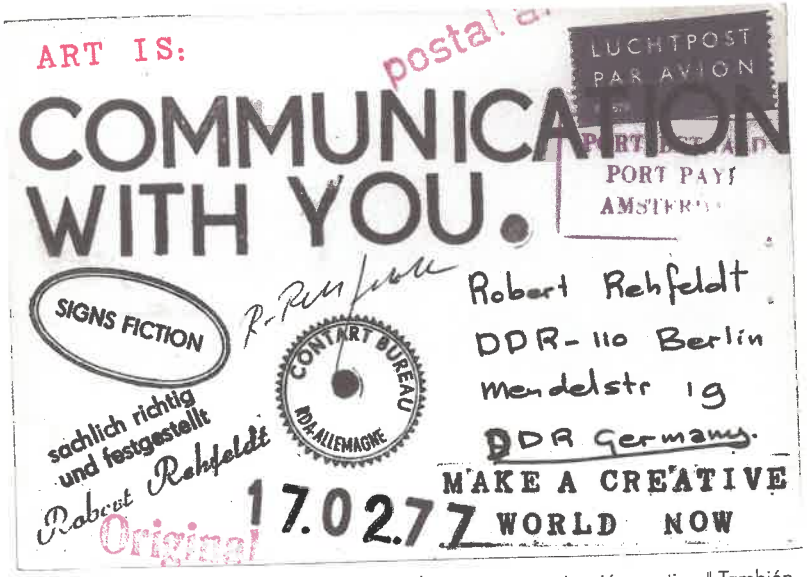





Horacio Zabala, desde Italia, contestó: "El arte es: una prisión."



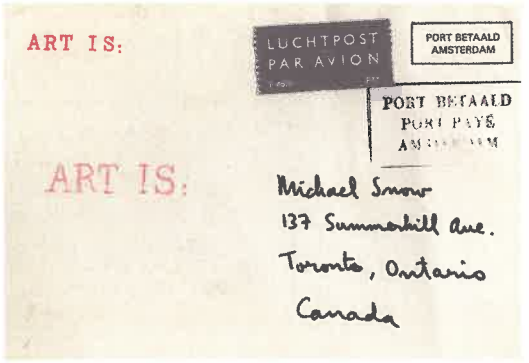

John Baldessari, desde Estados Unidos, contestó: "El arte es: aprende a dibujar."



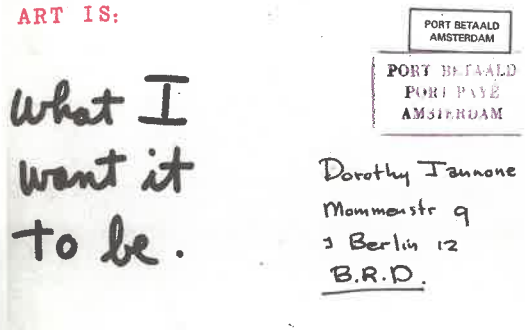

Robert Rehfeldt, desde Alemania, contestó: "El arte es: comunicación contigo." También se lee: "Signos ficción" y "Haz un mundo creativo ahora."

Cosey Fanni Tutti, desde Inglaterra, contestó: "El arte es: Cosey Fanni Tutti."






Michael Snow, desde Canadá: "El arte es: el arte es:"

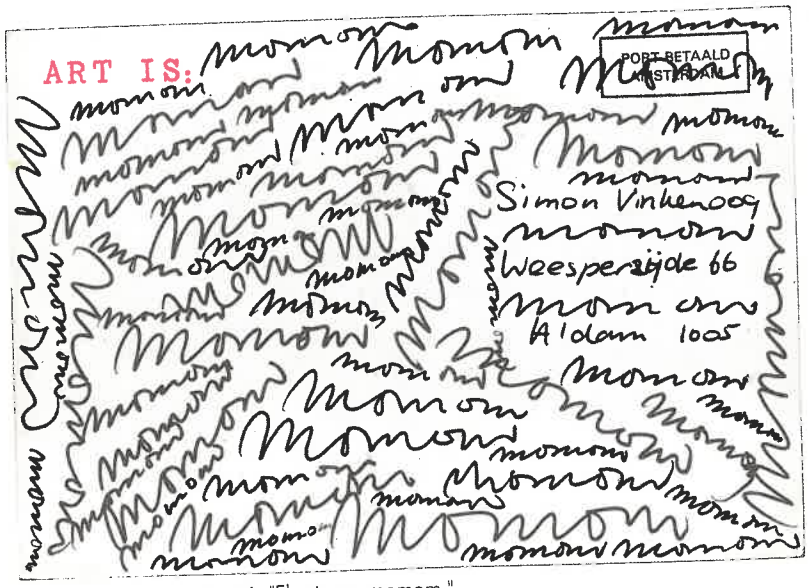



Dorothy Iannone, desde Alemania: "El arte es: lo que yo quiero que sea."

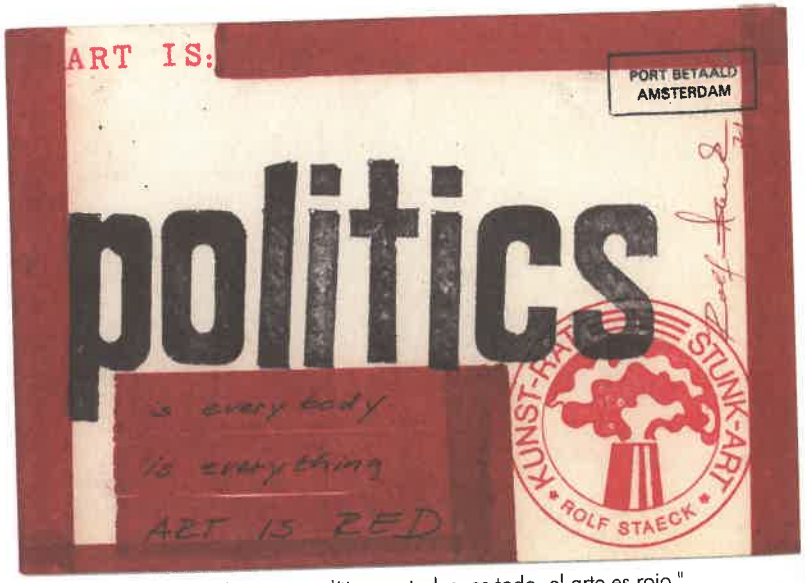
Ben Vautier, desde Francia: "El arte es: ego."

**Participantes:**

ADLER, Jeremy
ADZAK, Roy
ALBRECHT, D.
ALESSANDRO
ALTA
AMARILLO
AMARKHANIAN, Charles
AMEN, Woody van
ANDEL, Jaroslav
ANDERSEN, Eric
ANGIONI, Marcello
ATKINSON, C.
AXELROD, Mark
AY, O
BAACK, Annette
BAAYLIN, John
BAILLY, Bernard
BALDESSARI, John
BALTH, Carel
BANANA, Anna
BARTOLINI, Luciano
BELIS, J.
BELOW, Peter
BELTRAMETTI, Franco
BENEŠ, Barton Lidicé
BENNECKE, Reinhard
BENNET, John M.
BENTIVOGLIO, Mirella
BERKEL, Silvia van
BEVEREN, Peter van
BIEN, Ania
BLAINE, Julien
BLOTKAMP, C.
BOEZEM, Marinus
BONGER, Paul
BOOGAARD, Bert
BOTTINELLI, Bickhard
BOUMANS, Bart,
BRAND, Brian
CALDWELL, E. T.
CARABALLO, Jorge
CARL, Eugene
CASTILLEJO, José Luis
CAZAZZA, Monte
CHIARI, Giuseppe
CHOPIN, Henri
CLAVIN, Hans

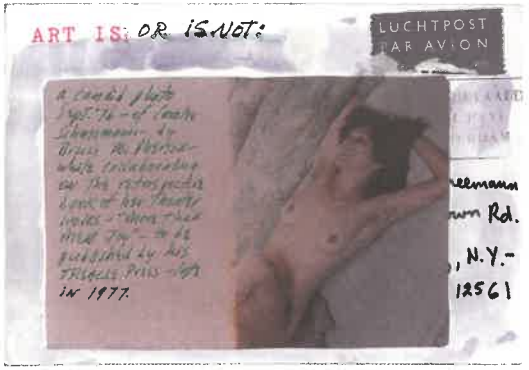



Simon Vinkenoog contestó: "El arte es: *momom*."

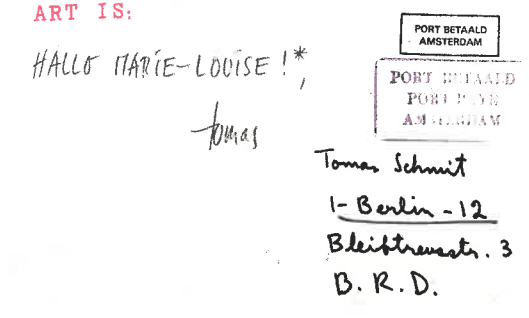



Rolf Staeck contestó: "El arte es: política, es todos, es todo, el arte es rojo."

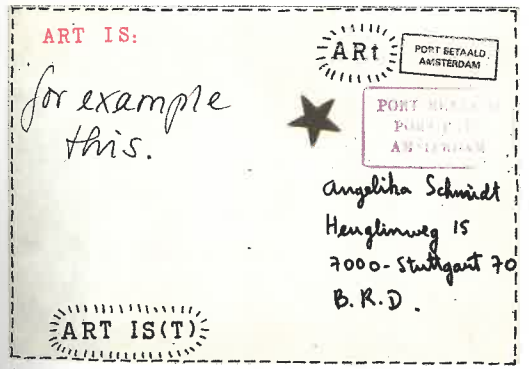





"El arte es: o no es: una fotografía cándida."




Tomas Schmit, desde Alemania, contestó: "El arte es: ¡Hola, Marie-Louise!"



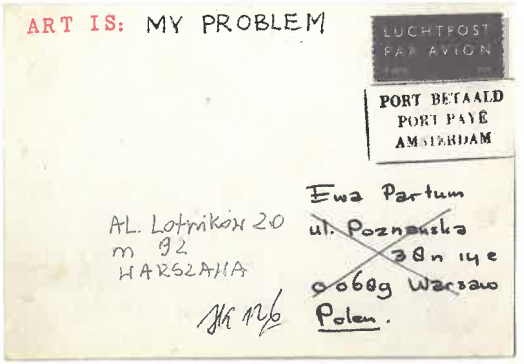

Angelika Schmidt, desde Alemania, contestó: "El arte es: por ejemplo esto."

COOKIE PRESS (ESCHER, Fred)
COOPER, Michael
CORNELISSEN, Johan
CORTASSA, Nanni
COSEY, FANNI TUTTI
CROZIER, Robin
CUMMING, Robert
D'HONDT, Roger
DAM, Johannes van
DARLING, Lowell
DEGOTTEX, Jean
DEISLER, Guillermo
DIJK, Ger van
DONGEN, Cees van
DUCH, Leonhard Frank
DURLAND, Steve
EINHORN, Nicolaus
EIRICH, G. M.
ELGUERARLI, Eric
ELSÄSSER, Jürgen
ENGELMANN, Frank
ERLHOFF, Michael
ERWICH, Helen
ESCHER, Fred
EULALIA
EYNDE, Mickaela van der
FANNBERG, Ruri
FELTER, James W.
FENCOTT, P. C.
FERRO
FILLIOU, Robert
FINCH, Peter
FISCHER, Hervé
FRANCIS, Filip
FRASER, Sean
FRIDFINNSON, Hreinn
FURNIVAL, John
GAGLIONE, Bill
GAJEWSKI, Henryk
NAJNOWSKY
GELDER, D., &, K. van
GELUWE, Johan van
GERRITSEN, Ad
GERZ, Jochen
GIBBS, Michael
GINJAAR, Aloys
GONZÁLEZ, Haroldo
GOODSTEIN, David
GRAAF, W. de.

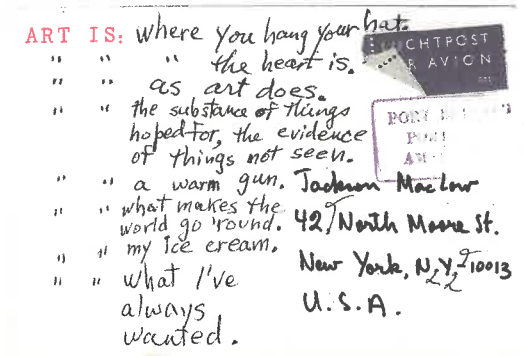
Miroljub Todorovik, desde Yugoslavia, contestó: "El arte es: signalismo."

Se lee: "El arte es: cartílago palpitante." También se leen juegos de palabras con la palabra "sexo".

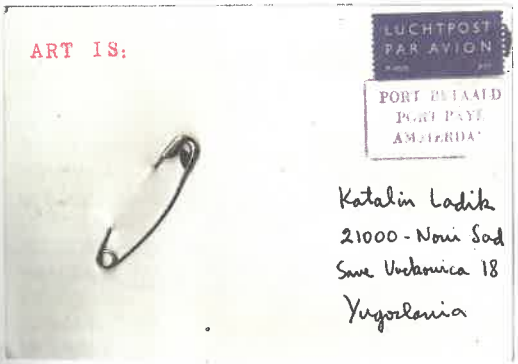




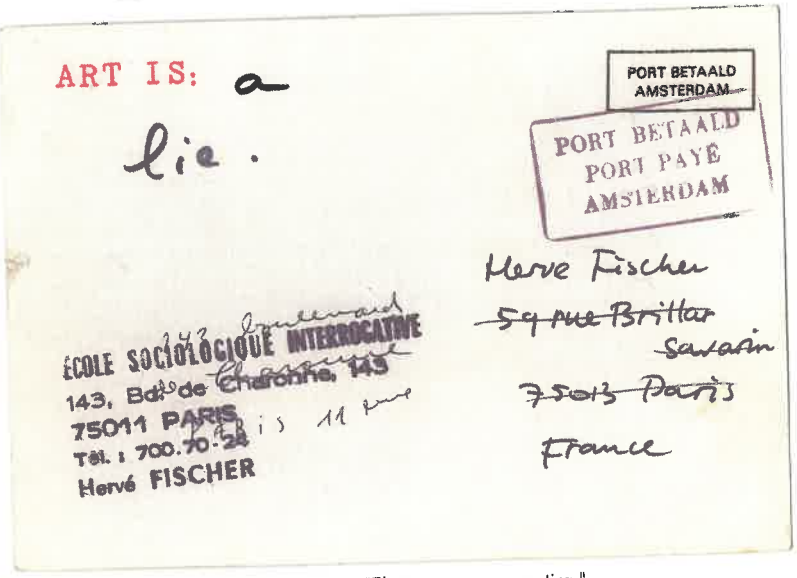

Ewa Partum contestó: "El arte es: mi problema."




Jackson Maclow, desde Estados Unidos, contestó: "El arte es: donde cuelgas tu sombrero está tu corazón."




GRAF, Urs, & Ros
GRAMSE, Tom
GRANATO, Ivald
GRAVEMAKER, Thomas
GRAYSON, Roy
GRIBLING, Frank
GROENENDIJK, C. A.
GROH, Klaus
GROUND, ZERO
GUBEN, Günther
GUNZ, Andrew
HAFSTEIN, Niels
HAHN, Horst
HAHN, Suzie
HANSON, Sten
HARDING, Mary
HAVE, Henril
HAWLEY, Martha
HAYKUNG
CHA, Theresa
HAYMAN, Richard
HEFTI, Richard
HEIBEL, Axel
HEIDSIECK, Bernard
HELLION, Martha
HENDRICKS, Jon
HENDRIX, Jan
HENNUS, Michiel
HILGEMAN, A.
HODDE, Kees
HOLSTEIN, Pieter
HOLZMAN, S. R.
HOMPSON, Davi, Det
HOOGSTRATEN, Harrie
HOOVER, Nan
HORIIKE, Tohei
HOROVITZ, Michael
HOWEG, Thomas
HUGUNIN, James
HUISMAN, Hetty
HUISMANS, Sipke
IANNONE, Dorothy
IMAGE BANK
JANSSEN, Servie
JAWORSKI, Halina
JERVEN
JONES, Tim
JONG, Frans de
JOSEPH, Robert




Hervé Fischer, desde Francia, contestó: "El arte es: una mentira."

art is something very similar to

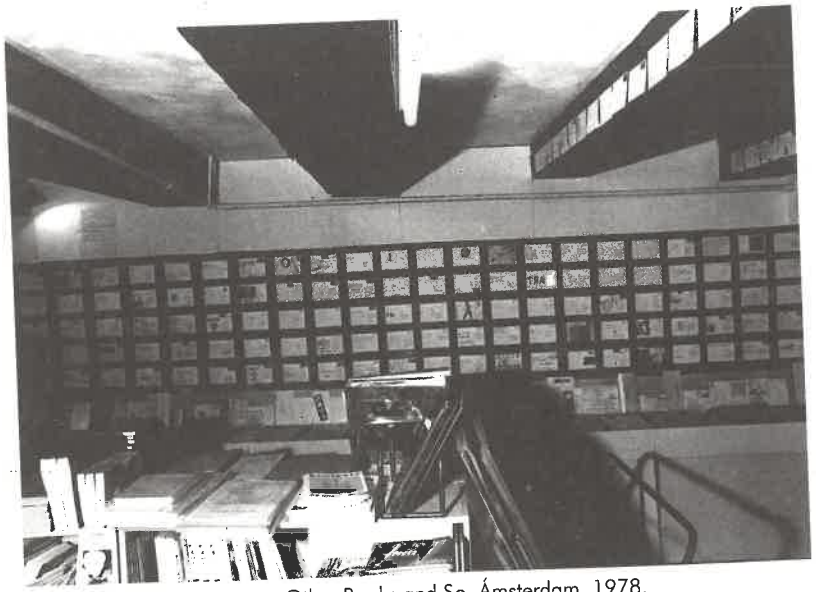
the true meaning of this sentence

Jiri Valoch 1977

Jiri Valoch contestó: "El arte es: algo muy semejante al significado verdadero de este enunciado."



KAHN, Paul
KELK, Fanny
KIEFT, G. J. P.
KLIVAR, Miroslav
KNOWLES, Alison
KOCMAN, J. H.
KOETSIER, Hans
KOLLEWIJN, Martin
KOMRIJ, Gerrit
KRULL, Karl
KUTERA, Romuald
LADIK, Katalin
LAMBERTIN, Theo
LANDY, Leigh
LAURO, Joao
LAUSTEN, Thorbjorn
LEENDERTS, F.
LEEUWEN, Peter van
LIESHOUT, Peter van
LIEVERSE, Jaap
LIGGINS, John
LISBOA, Unhandeijara
LORA TOTINO, Arrigo
LOWE, (Der)
MACHERT, Christoph
MACLOW, Jackson
MAIDAN, Noemi
MAIREY, Françoise
MALTEN, Willem
MAN, Niek de
MANCUSI, Tim
MARRAS, Amerigo
MARROQUÍN, Raúl
MATKOVIC, Slavko
MATSUZAWA, Yutaka
MAYOR, David
MCCALLION, Barry
MEALING, David
MEIJER, Eduard
MEIST, Gustav
MEIST, Valesca
MERCADO, Santiago
MEYBOON, Peter
MICCINI, Eugenio
MILAZZO, Richard
MILLIKEN, Don
MISSMAHL, Steffen
MITCHELL, Bill
MIZUKAMI, Jun
MONACH, Greta
MORELLET, François
NATIONS, Opal
NIGGL, Thomas
NORD, J. J. M.
NORG, Gerard
O'HUIGIN, Sean
OISTENAU, Valery
ORCHARD, Fred
ORI, Luciano,
ORRIDGE, Genesis, P.
OSORNO, M., H. de
OTTENHOF, Humphrey
OXENAAR, Suzan
PAASONEN, Hekki
PADIN, Clemente
PARKER, Pete, E.,& Marion
PARTUM, Ewa
PATRICK, Ian
PENNINGTON, Jim
PIGNOTTI, Lamberto
PINO, Francisco
PIROMALLI, Aldo
PLANSTUDIO, Siepmann
PLAZA, Julio
POCHET, J. -M.
POCIAO'S, BOOKSHOP
PONS, Flavio
POZNANOVIC, Bogdanka
QUEEN STREET, MAGAZINE
RABASCALL, Joan
RADOVANOVIC, Vladan
RAEZT, Markus
RAVEDONE, Franco
RECCHION, Tom
REDENI, Rosaria
REHFELDT, Robert
REICHMAN, Pnina
REID, Terry
RICKABY, Tony
ROBAKOWSKI, Josef
ROGGE, Kees
ROMIJN, P. J.
ROOK, Gerrit J. de
ROOSENSCHOON, A. -E.
ROSENBACH, Ulrike
RUHÉ, Harry
SAITO, Takako
SARNEEL, Ko
SAUNDERS, Adrianne
SAVILLE, Ken
SCHAGEN, J. -C. van
SCHEDE
SCHILL, Ruedi
SCHIPPERS, Wim, T.
SCHMIDT, Angelika
SCHMIT, Tomas
SCHNEEMANN, Carolee
SCHOEMAKER, Peter
SCHRAENEN, Guy
SCHULZ, Tomasz
SENDNER, Sigurd
SHARP, Willoughby
SHIOMI, Mieko
SIDJANIN, Predrag
SILVEIRA, Regina
SMALS, Wies
SMEETS, Aggy
SMITH, Pauline
SNOW, Michael
SNYDER, E., (ESCHER, Fred)
SOUZA, Al
SPATOLA, Adriano
STAECK, Klaus
STAECK, Rolf
STOKES, Telfer
STOPPELAAR, (de), Irene
STUDIO, 16/e
SUMMERS, Rod
SWAAN, Salli & Emilie de
SWAGERS, André
SWERTZ, André
SZOMBATHY, Balint
SZTUKOWSKI, Wojciech
TARLO, Relly
TELLEGEN, Toon
TERRADES, Steva
TERSTROET, Marc
THIJSSE, Tom
THIJSSEN, André
THOLENAAR, Jan
THOMAS, Glen
TJENG, SIT, Oey
TOCZEK, Nick
TODOROVIK, Miroljub
TOREN, Amikam
TOUR, Rob van,
TRESS, Horst



Exposición de arte correo en Other Books and So, Ámsterdam, 1978.

TREUMAN, René
TYEN, Tjebb van
U-FAN, Lee
ULRICHS, Tim
URBAN, Janos
VALOCH, Jiri
VANCREVEL, Larens
VANDEMORTEL, Christine
VARNEY, Edwin
VAUTIER, Ben
VAZAN, Bill
VILLERS, Bernard
VINKENOOG, Simon
VISSER, Kees
VOSS, Jan
VRIES, Herman de
WEINER, Lawrence
WIERSINGA, Pim
WANGLER, Wolfgand
WATERBOLK, Niek
WEIBEL, Peter
WILSON, Martha
WITEMAN, J.
WOODNUTT, Chrisalis
WURZ, Hervé
ZABALA, Horacio
ZUMBRINK, Jan

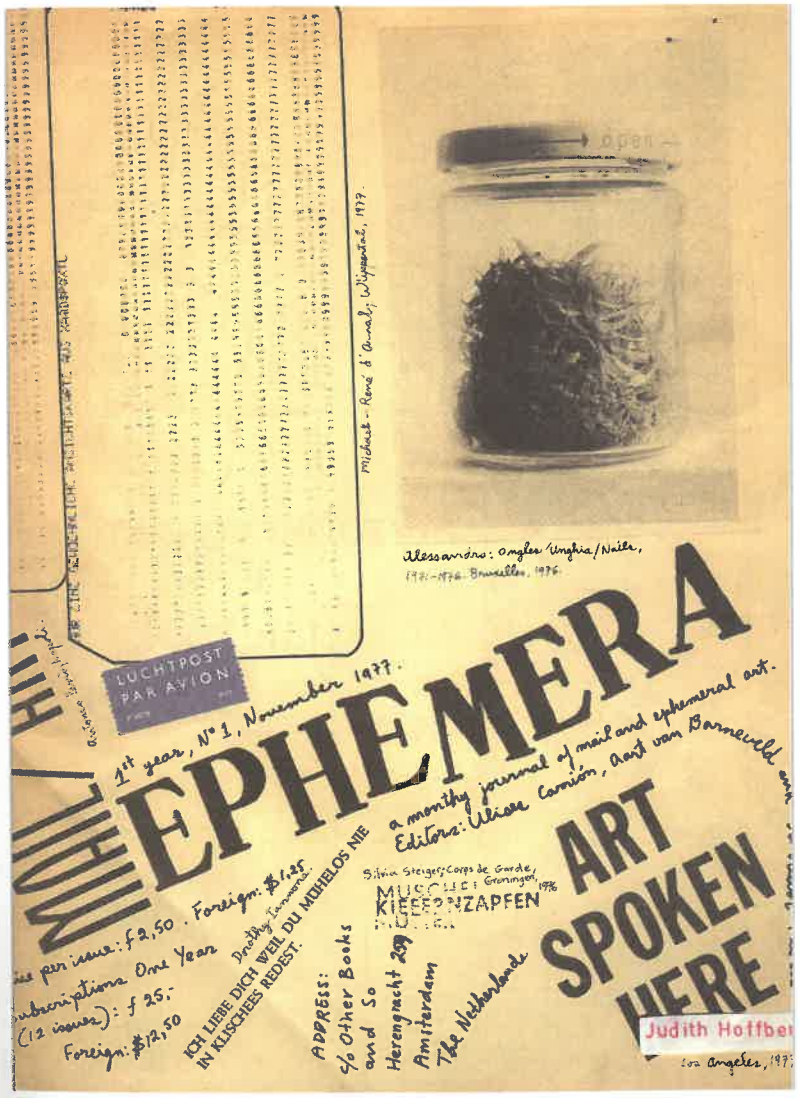


## *EPHEMERA*

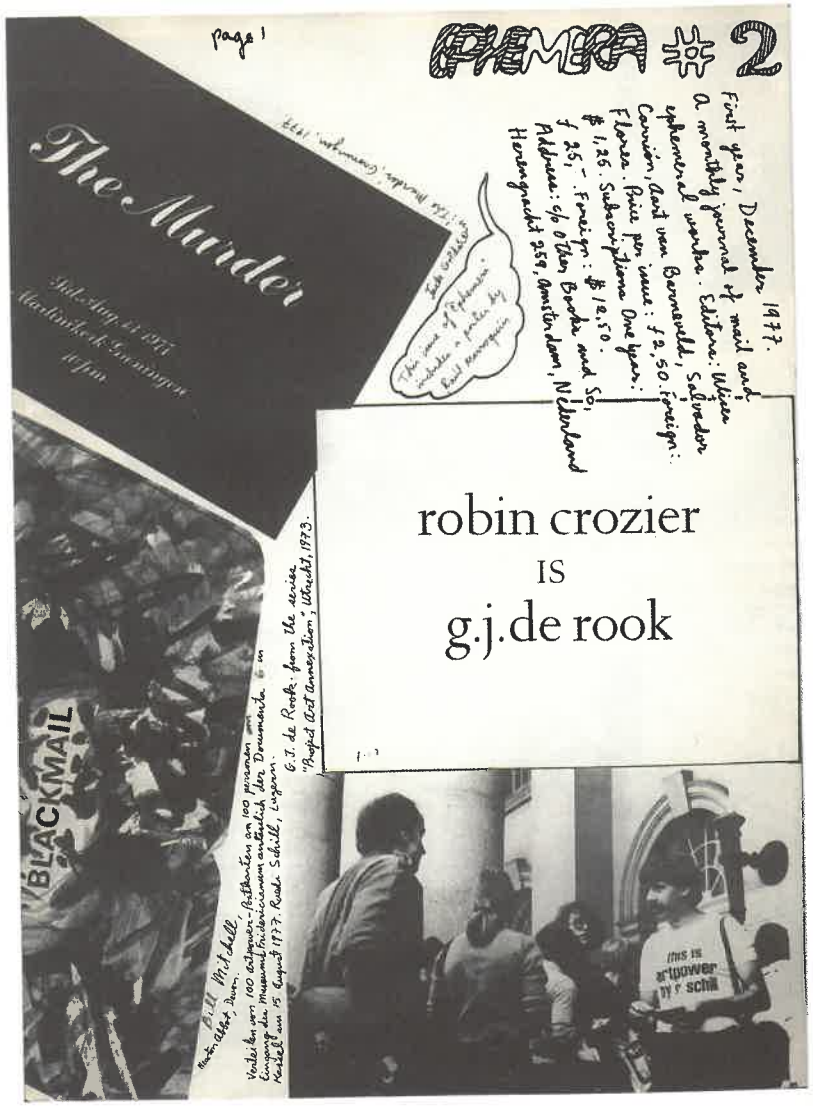
## ÁMSTERDAM, OBAS, 1977-1978

*Ephemera* fue una revista mensual coeditada por Ulises Carrión, Aart van Barneveld y Salvador Flores.

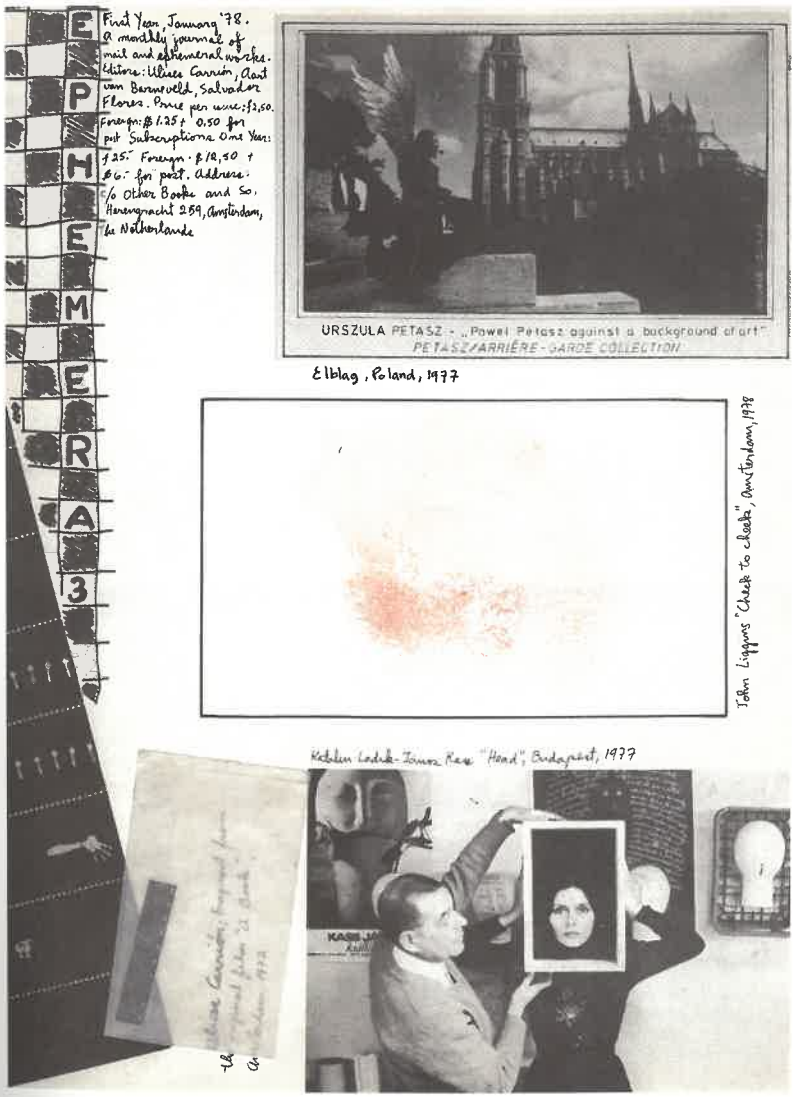
Carrión comenzó esta publicación siguiendo el protocolo de un proyecto de arte correo mensual, abierta a todos pero con un tema distinto cada número. Entre las colaboraciones que recibió hay sellos, calcomanías, collages y estampillas de artista de aproximadamente 245 participantes.



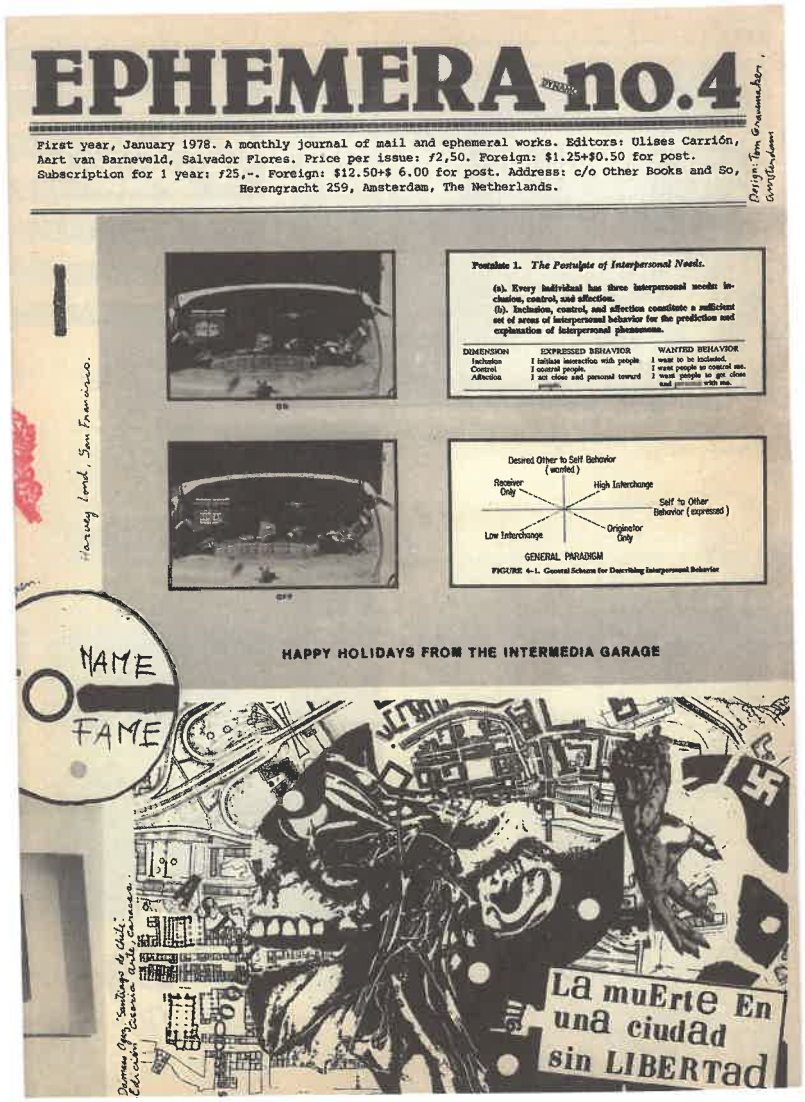

Portada del primer número de la revista *Ephemera*.



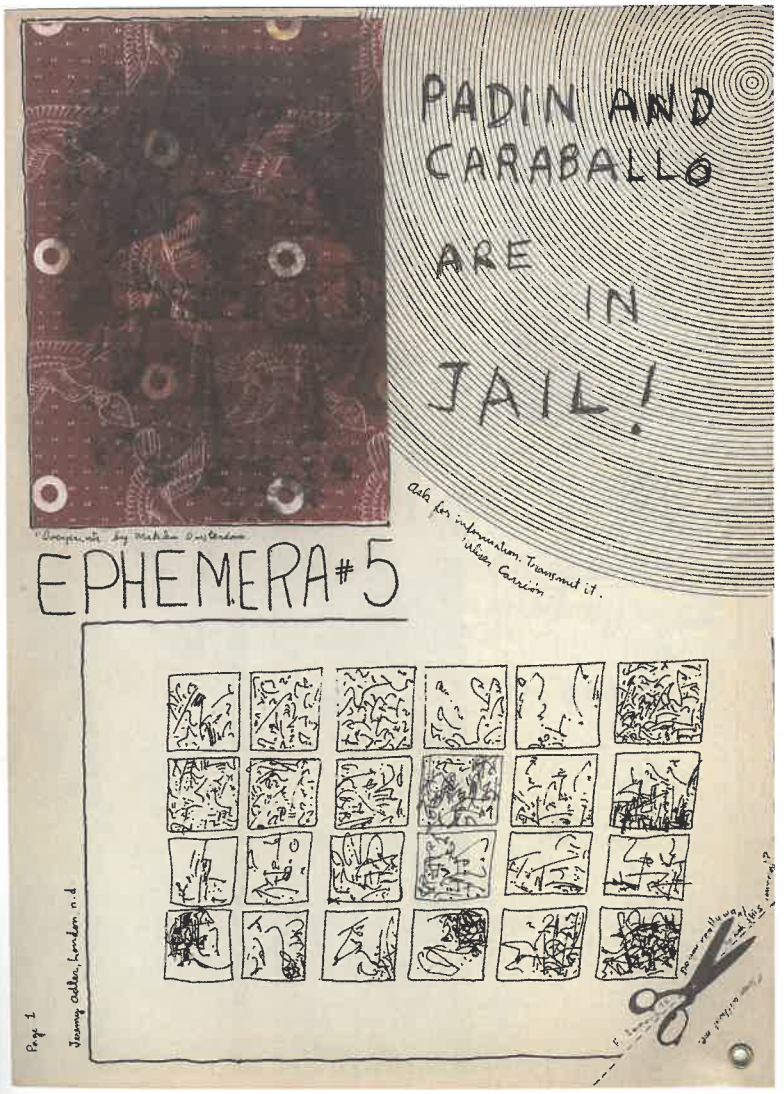

Portada del número 2 de *Ephemera*.




Portada del número 3 de *Ephemera*.

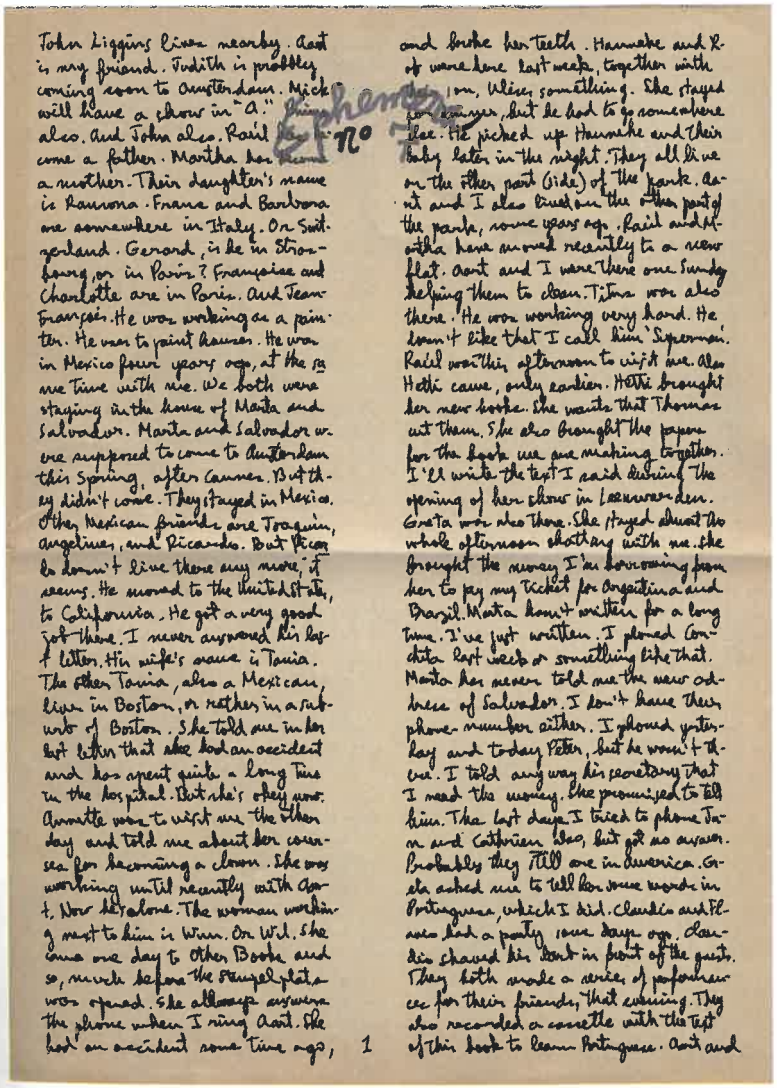



Portada del número 4 de *Ephemera*.




Portada del número 5 de *Ephemera*.

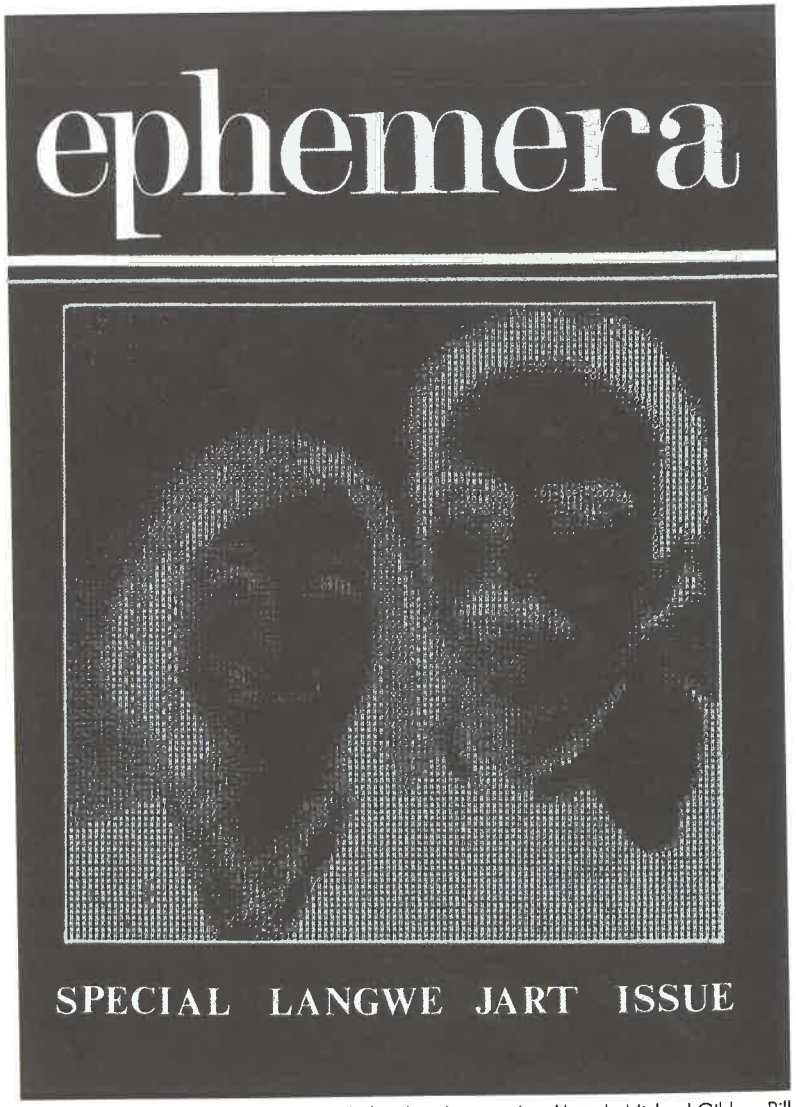
Portada del número 6 de *Ephemera*.




Portada del número 7 de *Ephemera*.

Portada del número 8 de *Ephemera*.

Portada del número 9 de *Ephemera*.




Portada del número 10 de *Ephemera*, dedicado a *Langwe Jart*, libro de Michael Gibbs y Bill Gaglione.

Portada del número 11 de *Ephemera*.

Portada del número 12 y último de *Ephemera*, dedicado a Brasil.



**Participantes:**

ADLER, Jeremy
ALBRECHT D.
ALESSANDRO
ARMLEDER, John
AS, Tom van
AXELROD, Mark
AY O
BADZOK, Henryk
BALCELLS, Eugenia
BALDESSARI, John
BALLA, Giacomo
BANANA, Anna
BARBER, Dan
BARCELOS, Vera
BARTOLINI, Luciano
BEKE, Laszlo
BELOW, Peter
BENEDETTO, Enzo
BENES, Barton L.
BEVEREN, Petervan
BOCCIONI
BOEGEL, Klaus
BOEZEM, Marinus
BORBA, Gabriel
BOUMANS, Bart
BRANCO, Joaquim
BRUSCKY, Paulo
BRUSS, Gunther
BUCSAK, Brian
CAMU, Carl
CARABALLO, Jorge
CARDOSO, Gilmar
CARRIÓN, Ulises
CAVELLINI, G. A.
CHARMOY, Cozette de
CHRISTIE, John
CIRNE, Moacy
CLAVIN, Hans
CLEVELAND, Buster
COACH HOUSE
PRESS (THE)
CRANE, Mike
CROZIER, Robin
DAMEN, Herman
DEFRAOUI, Silvie
DELEGLISE, Philippe
DERMISACHE, Mirtha
DOGMATIC, Irène
DREVA, Jerry
DUCH, Leonhard Frank
DUPUY Jean
DURLAND, Steve
FAULKNER, Derek
FELTER, J. W.
FERRO
FILLIOU, Robert
FIVE/CINQ
AESTHETICS LTD.
FRANCIS, Harley
FRANK, Peter
FRIEDMAN, Ken
FURNIVAL, John
GAGLIONE, Bill
GAJEWSKI, Henryk
GALANTAI, Gyorgy
GALDAMES, Jesús R.
GENERAL IDEA
HENDRIKS, Geoff
GERRITSEN, Ad
GIBBS, Michael
GOEHLING, Klaus
GOLDSTEIN, Jack
GOULART, Claudio
GRANATO, Ivald
GRAVIER, Nicole
GRAYSON, Roy
GRESU, Lidden
GRIBLING, Frank
GROH, Klaus
GUARDIA, Luis
GYALA, Gulyas
HAHN, Barbara
HAHN, Horst
HALASZ, Karoly
HARTWELL, Richard
HAY, Agnes
HENDRICKS, Jon
HENDRIKS, Marten
HIGGINS, Dick
HIGGINS III, E. F.
HOARE, Tyler James
HOFFBERG, Judith
HOLSTEIN, Pieter
HOMPSON, Davi Det
HUISMAN, Hetti
IANNONE, Dorothy
IMMOOS, Franz
ISHIKAWA, Mario
JONGE, Ko de
KALKMANN, Hans Werner
KISFALUDY, Andras
KLEIPOOL, Chiel
KNOWLES, Alison
KOSTELANETZ, Richard
KOSUTI, Csomopont
KOVACS, Istvan
KRISTMUNDSSON, S. E.
LABORATORIO
LACERDA, Dayse
LADIK, Katalin
LANES, Telmo
LANSEN, Silvio
LAW, Andrew
LEEUNWERK Frank de
LEVINE, Les
LEWIS, Nicholas
LIEVERSE, Jaap
LIGGINS, John
LISBOA, Unhandeijara
LOMHOLT, Niels

LOND, Harvey
LOTTI
MAGALHAES, Gastao de
MAIDAN, Noemi
MARASCO
MARROQUÍN, Raúl
MARTON, Pier
MARX, Graciela
MATUCK, Artur
MAURER, Dora
MAURICIO, Iván
MEDEIROS, J.
MEKKA
MEW, Tommy
MILLER, Karel
MILLIKEN, Don
MONORI, Lili
MOURAO, Jorge
MUMBERSON, Stephen
NANNUCCI, Maurizio
NATIONS, Opal L.
NENN
NEON DE SURO
NERVO OPTICO
NICCOLAI, Giulia
NIGGL, Thomas
NIOTOU, Henri
NYST, J. L.
OCKERSE, Tom
OGAZ, Damaso
ORRIDGE, Genesis
OSTROW, Saul
PALMA, Ray di
PASQUINI, Phil
PATELLA, Luca
PETASZ, Pawel
PINCZEHELI, Sandor
PINDELL, Howardena
PLAZA, Julio
PRINCE, Richard
RADFORD, Thomas
RASTORFER, Jean-Marc
REINDEER WERK
ROBERTSON, Clive
ROOK, G. J. de
RUHÉ, Harry
RURI
RYPSON, Piotr
SÁ, Álvaro de
SÁ, Neide de
SAITO, Takako
SALLE, David
SAMARAL
SÁNCHEZ VENTURA, Rafael
SANDFORT, Bernhard
SANTIAGO, Daniel
SARENCO
SAVILLE, Ken
SCHILL, Ruedi
SCHMIDT, Angelika
SCHOONHOVEN, Theo van
SCHRAENEN, Guy
SCHULZ, Thomasz
SILVA, Falves
SILVA, Marcondes
SILVEIRA, Regina
SMET, Yves de
SMITH, Pauline
SOUZA, Al
SPADA, Silvio,
SPLETSTOSSER, P. G.
STAKE,Chuck
STEIGER, Silvia
STEVENS,Wally
SUMUS
SZOMBATHY, Balint
SZUNTJOBY, Janas
TARGOWSKI, Henry
TAVERNER, Pat
TIMM, Ace
TINKERBELLE
TOCHE, Jean
TOT, Endre
TOTH, Arpad
TOTH, Gabor
TRA
TRESS, Horst
TYSON, Ian
VARNEY, Ed
VAUTIER, Ben
VIGO, Edgardo
WATTS, Bob
WESTBURG, Martial
WHITSON, Al
WILEY, William
WILLIAMS, Ann
WOSSNER, Woe
ZWEITSCHRIFT

# ULISES CARRIÓN

TWO LECTURES/ PERFORMANCES
14 February 1979 at 8.00 p.m.

## MAIL ART AND THE BIG MONSTER

15 February 1979 at 8.00 p.m.

## NAMES AND ADRESSES: WRITE CLEAR

Galerie S:t Petri Archive of Experimental and Marginal Art
Fack 7 221 01 Lund Sweden

design thomas gravemaker



## EL ARTE CORREO Y EL GRAN MONSTRUO

Este ensayo fue la contribución de Carrión al Artists' Meeting en abril de 1978, en la Galería Remont, en Varsovia. Su performance consistió en la lectura de este texto y el lanzamiento del proyecto E.A.M.I.S. (Erratic Art Mail International System). Apareció impreso por primera vez en el programa del encuentro *I Am: International Artists' Meeting*, y se publicó en inglés en: *L.A.I.C.A. Journal*, núm. 20, Los Ángeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1978; en neerlandés en *Winscherm*, núm. 9/10, Gouda, 1978; en serbo-croata en *Delo*, núm. 26, Belgrado, 1980; en inglés en *Second Thoughts*, Ámsterdam, Void Distributors 1980; en inglés y portugués en *Arte Postal*, Bienal de São Paulo, vol. II. San Pablo, 1981; también en portugués en *Barbarie*, vol. III, núm. 5, Bahía (Brasil), 1982; en neerlandés e inglés en *Mail Art*, La Haya, Het Staatbedrijf der PTT, 1983; en inglés en *Correspondence Art*, San Francisco, Contemporary Art Press, 1984; en polaco en *Sztuka Poczty (Mail Art)*, Varsovia, Akademia Ruchu, 1985; y en neerlandés e inglés en *Als Kunst Bestempel. Mail Art International*, La Haya, PTT Museum, 1992.

Ha llegado el momento de anunciar que el Arte Correo tiene poco que ver con el correo y mucho que ver con el arte.

. . . .

En la expresión "Arte Correo", la palabra "Correo" puede ser reemplazada por "multiplicidad", por "conveniencia", por "distribución", o por muchas otras palabras. Por otro lado, en "Arte Correo" la palabra "Arte" está ahí para el arte, para el arte y absolutamente nada más.

. . . .

El Arte Correo usa el correo como soporte en el sentido en que otro arte usa lienzos, papel, hierro y madera como soporte.

. . . .

Muchos individuos que usan estos soportes nunca pensaron en un "arte lienzo", "arte madera", "arte papel". Las palabras, los pedazos de papel, los sobres y colores son medios. Cuando un artista utiliza uno o varios de estos medios y elige el sistema postal como soporte, entonces surge el Arte Correo.

. . . .

El Arte Correo usa como soporte el sistema postal; un sistema de transporte complejo, internacional, que incluye a miles de personas, edificios, maquinaria, tratados mundiales y sabrá Dios qué más.

. . . .

La prueba de que el correo no es el medio es que un artista no necesita entender cómo funciona para utilizarlo. Incluso en la utópica posibilidad de que el artista alcance un completo entendimiento del sistema, no puede controlarlo. Lo que controla es la "obra", la "pieza" que enviará. *Eso* es su creación.

. . . .

Muchos artistas y el público parecen haberse perdido en el juego. Han empezado a pensar que hacer Arte Correo significa producir postales.

. . . .

Esos artistas usan el Arte Correo como usarían la pintura: creen que el correo es un medio que permite producir obras de arte en formato de postal.

. . . .

Sólo unas pocas personas se dan cuenta de que en el Arte Correo los términos de la ecuación se han invertido: lo que en la vida diaria funciona como un sistema de



comunicación, como una forma de transmitir mensajes, como un medio, se ha convertido —en las manos de ciertos artistas— en el soporte de todo tipo de medios distintos para producir piezas de Arte Correo.

. . . .

Cuando envío por correo una carta que es sólo una carta, uso el correo como un sistema que permite la transmisión de mi mensaje. Este sistema incluye dos subsistemas: por un lado, el subsistema del lenguaje escrito o visual; por otro, el subsistema de los Servicios Postales.

. . . .

La relación entre esos dos subsistemas es permanente pero no rígida. El acento puede ponerse en uno u otro, de acuerdo con la motivación o intención.

. . . .

Cuando recibes una carta de tu amante no estás tan interesado en lo que está escrito. Estás interesado, principalmente, en recibir algo de él o ella. Tu amante podría enviar flores en lugar de palabras y lo habrías entendido muy bien. Él/ella puede usar palabras o flores siempre y cuando te envíe algo. En este caso, el acento está puesto en el subsistema "Correo".

. . . .

Algo muy diferente ocurre cuando recibimos una carta del banco o de la policía. Entonces, ¿a quién no le importa el contenido del sobre? No es importante si recibimos un mensaje del cartero o de un espíritu celestial. En este caso el subsistema más importante es el lenguaje escrito y no el correo.

. . . .

Cuando digo que en el Arte Correo el correo no es el medio sino el soporte, no quiero decir que el correo no sea importante. Es extremadamente importante. Pero es necesario reconocer y definir su función en el proceso implícito en una pieza de Arte Correo.

. . . .

Imaginemos una pieza de Arte Correo que use un sustituto para el sistema postal.[1] Por ejemplo, podemos darle cartas a un número de amigos que las dirijan a distintas direcciones. Podemos darle a estos amigos instrucciones precisas sobre cuándo, cómo y a quién deben entregarse nuestros mensajes. Todo esto es perfectamente posible, ¿no es así? Pero solemos usar la Oficina Postal porque es la red más ampliamente utilizada y conveniente. Si utilizamos la Oficina Postal para nuestra pieza imaginaria, su significado no cambiaría esencialmente.[2]

[1] Inmediatamente después de escribir esta frase tuve la idea de fundar el E.A.M.I.S. para mi proyecto de Arte Correo.



. . . .

Por otro lado, no podemos imaginar una pieza de Arte Correo que no use palabras o dibujos o papel o plástico. Estos son, por lo tanto, los materiales, los elementos significativos con los que construimos nuestro mensaje en el Arte Correo.

. . . .

Surge ahora la pregunta: ¿qué pasa si un artista concibe una pieza en la que el envío, el acto de usar la Oficina Postal, estampillas postales, uno o varios empleados de correos o cualquier otro elemento del sistema postal juega un papel importante? En este caso, todos estaríamos de acuerdo en designar al Sistema Postal como el medio o, al menos, un elemento del medio.

. . . .

Además, podría ser que sólo al incorporar el sistema de correos como parte esencial de la pieza podamos hacer una pieza de Arte Correo real. De hecho, las mejores piezas de Arte Correo usan al correo como un elemento integral, funcional de la obra.

[2] Sí, cambiaría esencialmente. Pero aquí estoy subrayando la idea del Sistema Postal como un medio de distribución.

. . . .

Para conseguirlo, fue necesario probar lo marginal que el correo, como tal, puede ser para el Arte Correo. Sólo entonces podemos apreciar el papel que el correo puede jugar y juega como elemento del Arte Correo. Lo cual significa decir "del Arte".

. . . .

Surge ahora la pregunta: ¿cómo afecta el adjetivo "Correo" al sustantivo "Arte" en la realidad? Toda clase de lugares comunes se han dado como respuesta a esta pregunta. Se ha dicho que el Arte Correo es fácil, barato, sin pretensiones y democrático. Todo eso es falso.

. . . .

¿Es fácil para un artista enviar una postal? Sí. Pero, como hemos visto, un artista no hace Arte Correo por enviar una postal, sin importar qué tan "bella" pueda ser esa tarjeta.

. . . .

¿Es barato producir y enviar una postal? No, ciertamente no. Rara vez produces una postal, produces una edición de varios centenares o millares de copias. En la práctica, muchos artistas son orillados a producir una postal porque no poseen los medios financieros para producir mil copias.

. . . .



¿El Arte Correo no es pretencioso? Esto es difícil de responder. Depende del artista. No me gustaría decir que los artistas que hacen Arte Correo no son pretenciosos. Yo, por ejemplo, soy muy pretencioso. Y hay algunos que afirman "Yo hago Arte Correo", que casi significa "Los que no hacen Arte Correo no son artistas del todo".

. . . .

¿Es el Arte Correo democrático? Lo dudo. Para un arte que pretende ser extenso, doscientos amigos por correspondencia es muy, muy poco. Y estos doscientos nombres se eligen con gran cuidado. Y algunas respuestas son, sin lugar a dudas, más valoradas que otras. Los artistas no responden cartas de remitentes desconocidos. Algunas veces por tiempo-economía. Con más frecuencia porque no juzgan que valga la pena responder la carta.

. . . .

Determinar si el Arte Correo es fácil, barato, sin pretensiones y democrático no es lo más esencial. Una pregunta más importante es: ¿puedes hacer buen arte con el Arte Correo? Y una pregunta todavía más básica: ¿qué es y qué no es Arte Correo?

. . . .

Una pieza de Arte Correo consiste en una serie de acciones, entre las cuales dos son las más importantes: la producción de la pieza y el envío de la pieza. Existe, sin

embargo, una diferencia radical entre estas dos acciones. Esto es, nuestro control de la primera es casi absoluto, pero tenemos poco control de la segunda, del envío mismo.

. . . .

Cuando producimos la pieza para enviarla somos libres de elegir los materiales y cómo utilizarlos. Podemos darle las dimensiones que queramos. Decidimos tanto el exterior como el interior. En otras palabras, cuando escribo una carta soy libre de escribir lo que yo quiera.

. . . .

¿Y qué hay sobre el envío? En eso no somos libres, estamos sujetos a reglas establecidas de antemano. No sólo eso, tenemos que pagar un precio que está calculado con exactitud en relación al tamaño y peso. No hay posibilidad de regateo o ingenio. Pagas o te olvidas de tu bella pieza de Arte Correo.

. . . .

Desde ese punto de vista, el Arte Correo ya no es algo fácil, barato, sin pretensiones o sin importancia. El Arte Correo toca a la puerta del castillo donde vive el Gran Monstruo. Puedes decirle lo que quieras al Monstruo, dependiendo de tus experiencias y creencias. Pero el hecho es que el Gran Monstruo existe y nos oprime.



. . . .

Cada invitación que recibimos para participar en un proyecto de Arte Correo es parte de la guerra de guerrillas contra el Gran Monstruo. Cada pieza de Arte Correo es un arma lanzada contra el Monstruo, que es el propietario del Castillo y es quien nos separa a los unos de los otros, a todos.

. . . .

¿Qué o quién es el Monstruo del que hablo? ¿Me refiero a la Administración de Correos? ¿Los empleados de la Oficina de Correos? ¿Me refiero al ministro de Comunicaciones? ¿O a la tecnología que utilizan y controlan? ¿Estoy hablando de esos pequeños y coloridos pedazos de papel engomado que compramos cada vez que enviamos algo? A decir verdad, no sé a qué o quién me refiero cuando hablo de esto. Todo lo que sé es que hay un Monstruo. Y que al enviar todo tipo de piezas postales estoy tocando a su puerta.

. . . .

Cuando hacíamos pintura podíamos hablar de sensibilidad, belleza, revelación, destreza técnica, etc. Pero cuando tocamos a la puerta del Monstruo, ¿qué es lo que cuenta? La respuesta es simple: lo que cuenta es qué tan fuerte tocas. ¿Cómo podemos medir la intensidad de nuestros toquidos? Por el eco que producen, obviamente.

. . . .

Sé que a los eternos escépticos no les gustará esto. Primero opinaron que el Arte Correo era muy pequeño, nimio. Ahora dirán que no se puede juzgar el arte con aritmética. No se dan cuenta de que cuando hablamos de números no estamos hablando de aritmética. Hablamos de armonía.

. . . .

Cuando alguien envía una pieza de Arte Correo y obtiene una respuesta, eso es armonía: acuerdo, concordia. Podemos juzgar la belleza de la respuesta, sí. Pero en lo que toca a la pieza de Arte Correo, lo único que en realidad cuenta es obtener respuestas.

. . . .

¿Qué sucede con las piezas de Arte Correo que requieren permanecer sin respuesta para poder existir?

. . . .

La respuesta es la siguiente: todavía no sabemos cómo medir la respuesta. Las contamos una, dos, tres y demás porque todavía no sabemos hacerlo de otra manera. Esto sólo es una medida temporal, provisional. Sin embargo, este método imperfecto nos da una idea.

. . . .



Necesitamos más ideas para el Arte Correo.[3] Estamos dispuestos a escuchar más ideas. ¿Por qué no nos dan algunas ideas? Pero no las digan: por favor, envíenlas por correo.

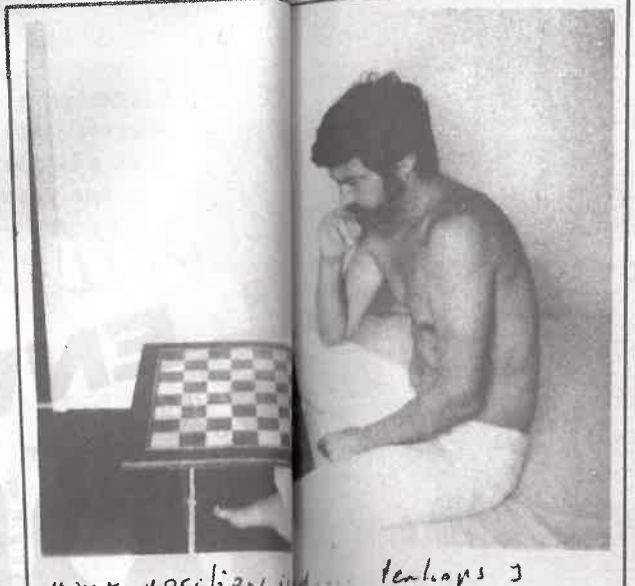
[3] Hasta dónde sé, la única persona que ha escrito sobre el Arte Correo con entendimiento es Jean-Marc Poinsot. Su introducción al catálogo *Mail Art. Communication à distance. Concept* (Collection 660+, París, Editions CEDIC, 1971) es brillante e incluso visionaria. Con base en el análisis de las obras en la sección "*Envois*" de la Bienal de París 1971, Poinsot predijo con exactitud el desarrollo ulterior del Arte Correo.

En las páginas siguientes, *Ajedrez con Ulises Carrión* de Leonard F. Duch.

# CHESS WITH U. CARRION

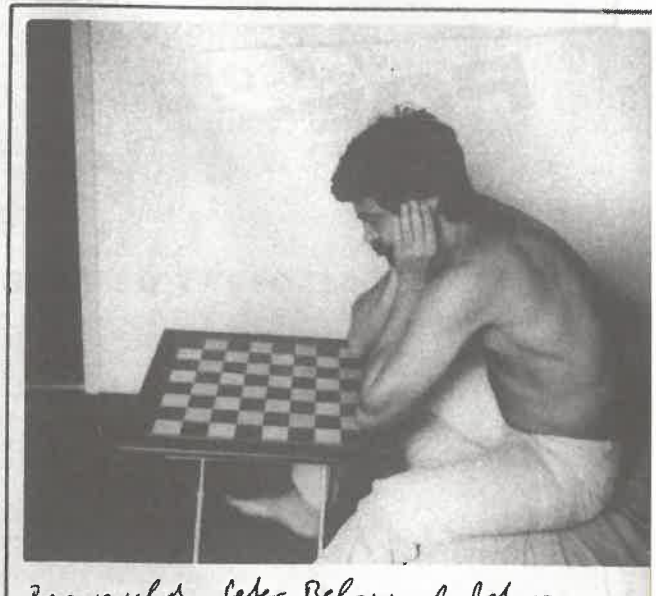
My dear Ul. Carrión,... you made a good move..... Holland.... democracy.... I'm here... alone... yes.... but I will win this game.... I have chance....

1



your position i... Perhaps I move my horse ... bishop.... ye.... let me see.... ... for the greetings from AMSTERDAM. ...schelman, Aant van

2

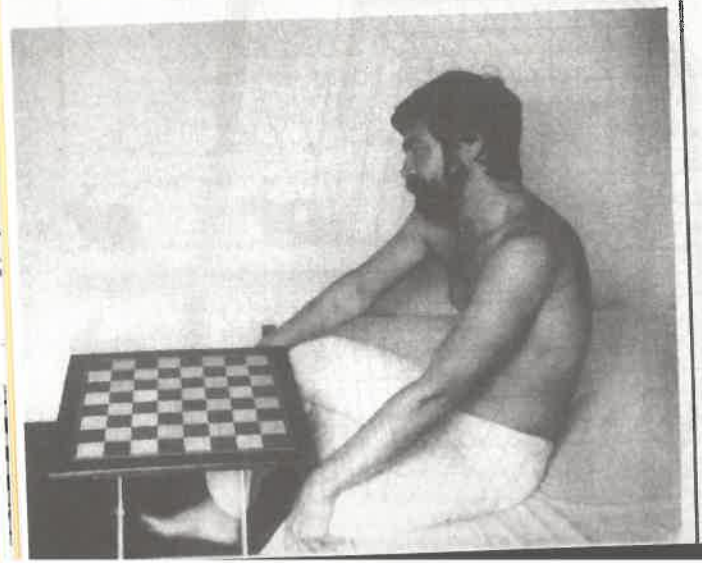


Barneveld, Peter Below, P. Petrosz, ICH HABE SO EINE SEHNSUCHT, but I'll win this game. Padin and Caraballo are in prision and I can not do nothing.

3

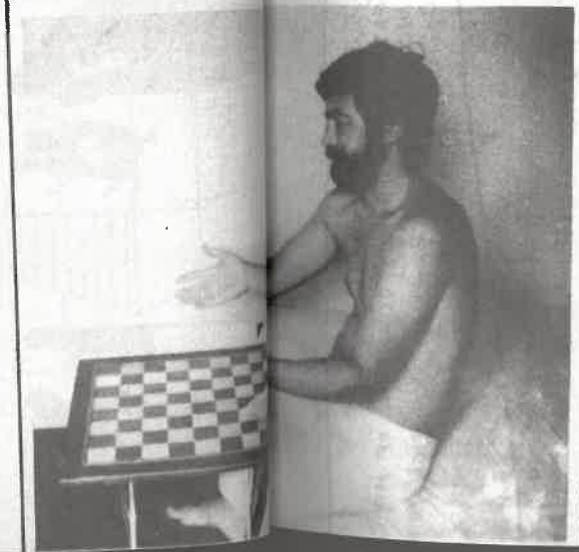
My dear Ulises.... I'll move my horse and so the bishop can act and is strong. Yes.... this way....

4



see... CHEMAT !!!

5



I won again !!!

6

# TABLA DE OBRAS DE ARTE CORREO*

1. Formato
   - 1.1. Total
     - 1.1.1. Postal
     - 1.1.2. Carta
     - 1.1.3. Paquete
     - 1.1.4. Telegrama
   - 1.2. Parcial
     - 1.2.1. Sobre
     - 1.2.2. Estampilla postal
     - 1.2.3. Sello postal

2. Alcance
   - 2.1 Individual
     - 2.1.1 Un remitente, un envío
     - 2.1.2 Un remitente, envío serial
     - 2.1.2.1 Un destinatario
     - 2.1.2.2 Varios destinatarios
   - 2.2 Grupal
     - 2.2.1 Todas las invitaciones a participar más todas las respuestas
     - 2.2.2 Las respuestas solas son parte de la obra



3. Tema
   - 3.1 Libre
   - 3.2 Asignado

4. Anomalías
   - 4.1 Alteración del formato
   - 4.2 Alteración del alcance
   - 4.3 Alteración del tema
   - 4.4 Alteración de la tabla

* Esta tabla se trazó para acompañar el texto "El Arte Correo y el Gran Monstruo" pero no fue publicada sino hasta *Second Thoughts* y en *Artzien* (vol. 2, núm. 8, Ámsterdam, 1980). Luego apareció en *Correspondence Art*, San Francisco, CA, Contemporary Art Press, 1984; *Sztuka Poczty (Mail Art)*, Varsovia, Akademia Ruchu, 1985 y en *Arte Postal*, Cuenca, Facultad de Bellas Artes, 1990.

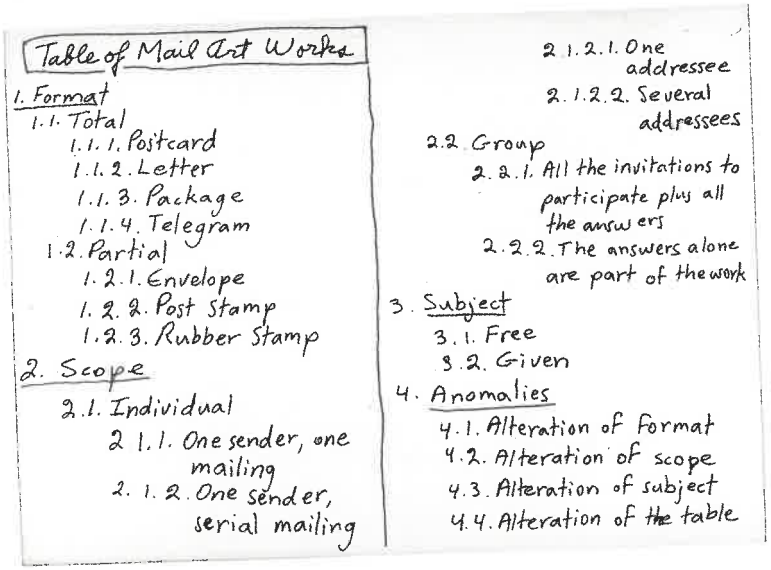


Table of Mail Art Works

1. Format
  1.1. Total
    1.1.1. Postcard
    1.1.2. Letter
    1.1.3. Package
    1.1.4. Telegram
  1.2. Partial
    1.2.1. Envelope
    1.2.2. Post Stamp
    1.2.3. Rubber Stamp
2. Scope
  2.1. Individual
    2.1.1. One sender, one mailing
    2.1.2. One sender, serial mailing
      2.1.2.1. One addressee
      2.1.2.2. Several addressees
  2.2. Group
    2.2.1. All the invitations to participate plus all the answers
    2.2.2. The answers alone are part of the work
3. Subject
  3.1. Free
  3.2. Given
4. Anomalies
  4.1. Alteration of Format
  4.2. Alteration of scope
  4.3. Alteration of subject
  4.4. Alteration of the table



## E.A.M.I.S (SISTEMA INTERNACIONAL DE ARTE CORREO ERRÁTICO)

Carrión concibió una plataforma distinta del sistema postal oficial para entregar cartas y paquetes. Estaba basado en la distribución errática de correspondencia a través de viajeros. Como administrador del E.A.M.I.S., estableció las reglas y servicios de este sistema alternativo en ocho puntos, que conforman el concepto rector del proyecto. El documento fue mimeografiado en una hoja DIN A4, distribuido e incluido en el programa del International Artists' Meeting en la Galería Remont, Varsovia, en abril de 1978. Desde entonces se ha reimpreso en distintas publicaciones e idiomas, especialmente en *Ausgabe*, núm. 3, Berlín, 1978, en inglés; *Soft Art Press*, núm. 4, Lausanne, 1978, también en inglés; en *Kunst og Kunstnere*, Høu, Egmont Højskolen, 1979, en inglés y danés; en *Março*, núm. 3, México, 1980, en español y en *XVI Bienal de São Paulo: Arte Postal*, San Pablo, 1981, en portugués.

Un par de meses después, cuando el proyecto llegó a su fin, veinticuatro cartas y paquetes se habían distribuido y entregado a sus destinatarios, mientras que otros nueve quedaron sin enviarse.

Aquí se publica la versión en español —que parece ser original de Carrión o una traducción no firmada— aparecida en 1980.

## SISTEMA INTERNACIONAL DE ARTE CORREO ERRÁTICO

1. El E.A.M.I.S. (Erratic Art Mail International System) incluye mensajes de cualquier formato (tarjetas postales, cartas, paquetes, etc.) hechos en cualquier medio (libros, casets, cintas, películas, etcétera).

2. Los mensajes deben llegar a las oficinas del E.A.M.I.S. por cualquier medio que no sea el correo oficial. Pueden ser entregados por el autor o por otra persona.

3. El E.A.M.I.S. es gratuito. Sin embargo, cualquier pieza propuesta para circular debe ir acompañada de una copia o duplicado, el cual se guardará en los archivos del E.A.M.I.S. una vez enviado el original.

4. El E.A.M.I.S. garantiza la circulación de las piezas que se le confían, por otro medio que no sea el correo oficial. Si por alguna razón una pieza permanece tres años sin circular, se le regresará al autor por cualquier otro medio que no sea el correo oficial.

5. El E.A.M.I.S. mantiene en sus instalaciones, abiertas a cualquier receptor potencial, un repuesto del material que aún no circula. No es necesario ser un receptor potencial para visitar nuestros archivos.

6. Aceptamos piezas de correo sin importar el tamaño, el país de origen y el país al que están destinadas.

7. El E.A.M.I.S. no se responsabiliza por falsificaciones. Cada pieza del E.A.M.I.S. lleva nuestras estampillas y nuestros sellos.

8. Al usar E.A.M.I.S. apoyas la única alternativa frente a las burocracias nacionales y fortaleces la Comunidad Internacional de Artistas.

ERRATIC ART MAIL INTERNATIONAL SYSTEM

-an alternative to the official Post Offices.

1. The E.A.M.I.S. will carry messages in any format -cards, letters, parcels, etc., and realized in any medium -book, cassette, tape, film, etc.

2. The message must reach the E.A.M.I.S. office by any way other than the official Post Offices. It can be delivered by the author or by any other person.

3. The E.A.M.I.S. is free of charge. Any piece, however, intended for delivery should be accompanied by a second copy or duplicate. This second copy or duplicate shall be kept in the archives of the E.A.M.I.S. after delivery of the original.

4. The E.A.M.I.S. guarantees delivery of the entrusted pieces by any means other than the official Post Offices. If for any reason a piece remains 3 years undelivered, it will be sent back to the author by any means other than the official Post Offices.

5. The E.A.M.I.S. will keep on its premises, open to any potential receiver, a stock of yet undelivered pieces. On the other hand, it is not necessary to be a potential receiver in order to visit the archives.

6. Mail pieces are accepted regardless of size, country of origin and country of destination.

7. The E.A.M.I.S. is not responsible for fakes and falsifiers. Every piece from the E.A.M.I.S. must carry our own stamps and seals.

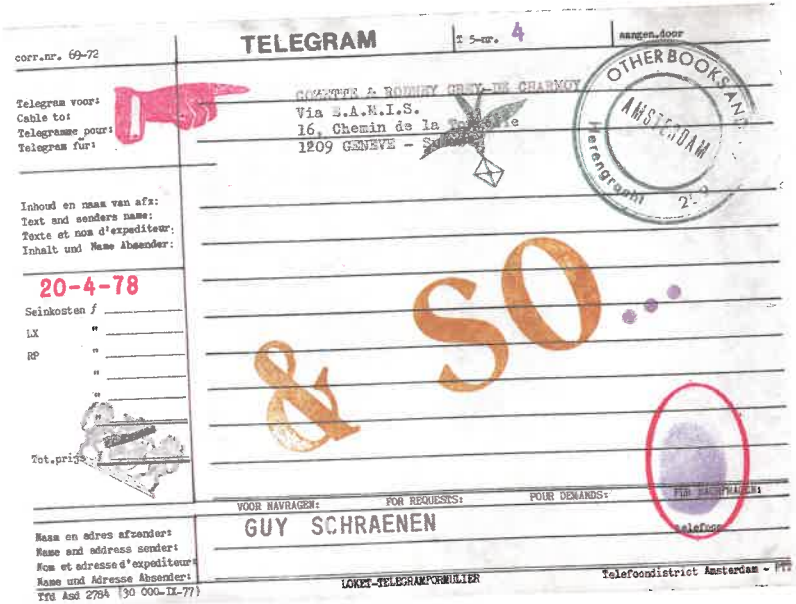
8. By usin the E.A.M.I.S. you support the only alternative to the national bureaucracies and you strengthen the international artists community.

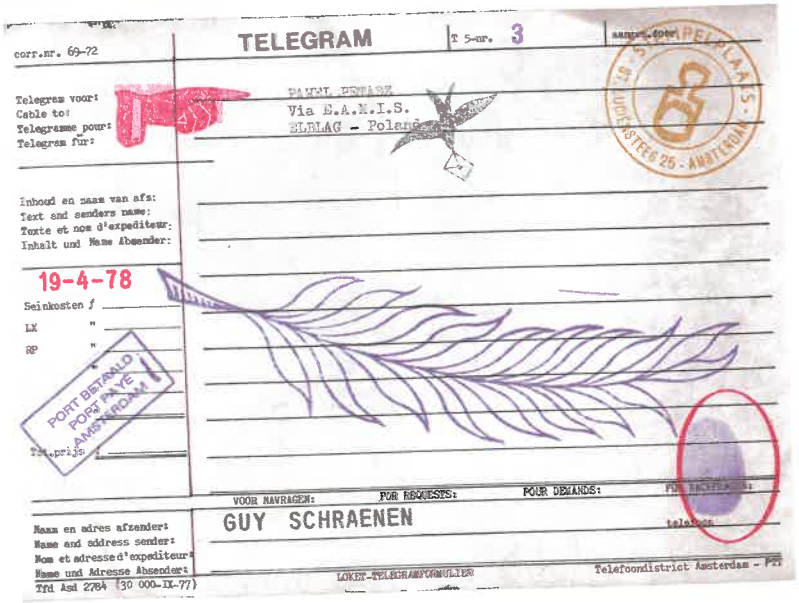
Ulises Carrión
(Post Master).

ERRATIC ART MAIL INTERNATIONAL SYSTEM
Herengracht 259, Amsterdam, The Netherlands.
Office Hours: Tuesday to Saturday 14.00-18.00.
Telephone 020-257041.

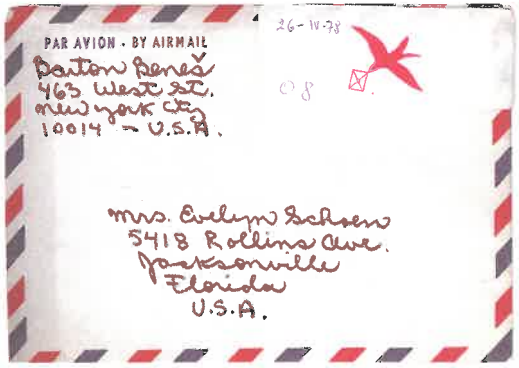
Documento original del E.A.M.I.S.: "Una alternativa a las oficinas de correo oficiales."

De Henryk Bzdok (Katowice) a Ulises Carrión (Ámsterdam)





De Barton L. Benes (Nueva York) a Evelyn Schoen (Jacksonville)

**Entre la correspondencia entregada destacan:**

De Gudrun Tryggvadottir (Múnich) a Alex Kayser (Nueva York)

De Hety Huisman (Ámsterdam) a Ken Friedman (Oslo)

De Lon Spiegelman (Los Ángeles) a Plinio Mesciulam (Génova)

De Flavio Pons (Ámsterdam) a Jean Sellem (Lund)

De David Zack (Estados Unidos) a Cees Franke (Holanda)

De Aart van Barneveld (Ámsterdam) a Pawel Petasz (Elblag)

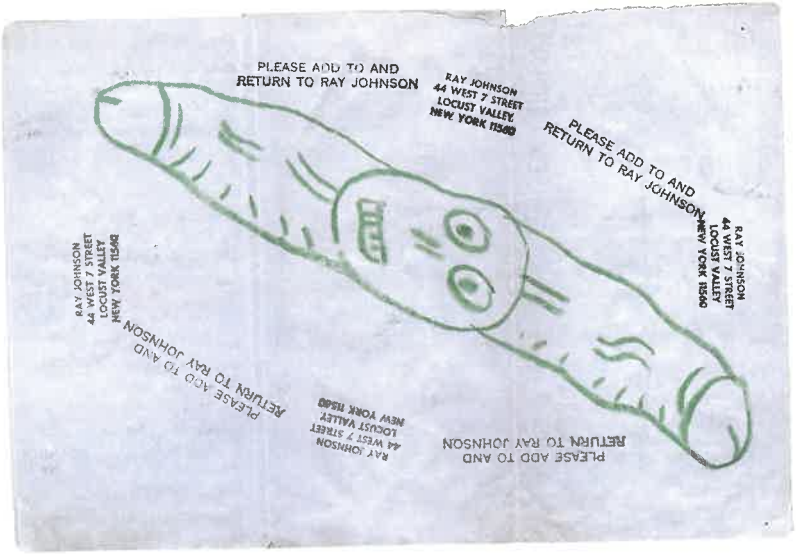
De Guy Schraenen (Amberes) a Anna Bella (Geiger)

De Bill Gaglione (San Francisco) a Raul Marroquin (Ámsterdam)

De Paulo Bruscky (Recife) a Horacio Zabala (Roma)

De Boni (Holanda) a Marilena (Brasil)

De Cozette de Charmoy (Francia) a Guy Schraenen (Amberes)




De Ray Johnson (Locust Valley) a E.A.M.I.S.

De Pawel Petasz (Elblag) a
John Armleder (Ginebra)

De Paulo Bruscky (Recife) a
Ivald Granato (San Pablo)

De Bill Jeffries (Vancouver) a
Les Levine (Nueva York)



## DE LAS OBRAS-LIBRO A LAS OBRAS-CORREO

Este texto fue la introducción al catálogo de la exposición *Van Kunstenaarsboeken Tot Postkunst*, Alkmaar, Stedelijk Museum, 1978, donde apareció en neerlandés e inglés. El mismo texto se publicó en el catálogo de una exposición similar: *From Bookworks to Mailworks*, Budapest, Fiatal Muveszek Klubja, 1978, en húngaro e inglés, y en *Second Thoughts*.

Como el nombre indica, esta exposición intenta mostrar los puntos de contacto, las relaciones entre las obras-libro y el Arte Correo. Ambas formas son contemporáneas (pertenecen más o menos a las últimas dos décadas) y se influyen y enriquecen mutuamente. Aunque no es posible trazar una secuencia cronológica que conduzca de una forma de arte a la otra, quiero mostrar que el Arte Correo radicaliza algunas tendencias en la evolución del proceso artístico —una evolución que las obras-libro habían detonado— y que tal radicalización tiene importantes consecuencias formales. Esta es la razón del título, que sugiere un desarrollo de una forma hacia la otra.

(Las obras-libro son libros concebidos como una unidad expresiva, es decir, donde el mensaje es la suma de todos los elementos materiales y formales. El Arte Correo es cualquier envío postal que incorpora uno, varios o todos los elementos del envío mismo como parte del mensaje que se transmite. Esto es, el Arte Correo es el arte de usar el correo.)

La exposición abarca, por lo tanto, dos secciones. La primera está formada por obras-libro que han sido seleccionadas entre el material que teníamos disponible en este momento, obras-libro que, en mi opinión, son excelentes ejemplos de su género. La segunda sección está hecha de obras que retienen el formato de libro (con algunas excepciones) pero, por una parte, incorporan plenamente los desarrollos que se originan en la actividad del Arte Correo y, por otra parte, apuntan hacia futuros desarrollos.

En su *Per un trattamento completo*, Franco Vaccari da el costo total de un tratamiento de belleza completo, reproduciendo en cada página los recibos de cada etapa de ese proceso. Al identificar cada página con un valor numérico, que expresa el precio de cada etapa, el libro encarna la suma total de tres niveles: el precio total, el tratamiento y la obra de arte.

*Painting Book*, de Roy Grayson, muestra al autor pintando de negro una pared. La pared ocupa el área entera de la página, identificando así la página con la pared. El artista elige arbitrariamente el número de pasos del proceso que muestra, pero la primera y la última etapas de la secuencia son impuestas por el proceso mismo.

En *Geschichte*, Peter Meijboom relata una historia que puede resumirse en muy pocas palabras. La historia adquiere una nueva profundidad, sin embargo, debido a que cada página se usa como el espacio mismo de una habitación. Las palabras, nombres de las cosas, se distribuyen en la página tal como los objetos estarían en el espacio real. Los desplazamientos de las personas y objetos están representados por el movimiento de los ojos al leer. Además, el tiempo empleado en voltear la página es el tiempo mismo en el que sucede la historia.

*Capillarity*, de J. H. Kocman, consiste en una pila de páginas perforadas en distintos lugares con una aguja. Después, Kocman ha dejado caer unas cuantas gotas de acuarela por cada orificio. El pigmento se ha filtrado a través de los agujeros, produciendo manchas suaves de color en cada página, hasta que desaparecen.

Estos son ejemplos de lo que podemos llamar "obras-libro" en el sentido estricto de la palabra. Son libros que incorporan como elemento formal la naturaleza secuencial de los libros y del proceso de lectura. Pero también hay muchos libros que utilizan otros aspectos no-formales: libros como documento, como objeto, como idea, etc. Estas obras amplían y profundizan de varias maneras las posibilidades expresivas de los libros.[+]

*You Know It Has to Be a Hair Piece*, de Davi Det Hompson, es parte de una larga serie de libros. En éste, como en los otros, hay en cada página una frase elegida arbitrariamente y tomada de otro libro, periódico, carta, etc. Las frases carecen de importancia en sí mismas, podrían reemplazarse por otras. Su falta de contexto y de relación entre sí revelan su individualidad al liberarlas de la "masa informe" donde estaban escondidas.[1]

En *Selected Works*, de John Murphy, aparece en cada página una fotografía de un estante. Pero en cada fotografía se ha retirado un libro distinto de la hilera y se ha colocado, sin abrir, en el mismo estante. De este modo, cada libro fotografiado se vuelve único y, al sacarse del estante, produce una página única. Pero como todos los demás detalles de las fotografías son idénticos en cada página, éstas no tienen otra función que convertirse en elementos del nuevo libro.

[+] En la conferencia "Obras-libro revisitadas" (ver *El arte nuevo de hacer libros*. Archivo Carrión 1, Tumbona Ediciones, 2012), Carrión intentó trazar una clasificación más detallada.

[1] D. D. H. me corrigió en una carta fechada el 14 de noviembre de 1978: "Los enunciados en mi libro fueron escritos para que pareciera que fueron tomados de otras fuentes, pero todos son de mi creación."

En *Tell Me What Sort of Wallpaper Your Room Has and I Will Tell You Who You Are*, de Ulises Carrión, cada página es una pieza de tapicería real que proviene, supuestamente, de la recámara de la persona nombrada en la misma página. De esta manera el libro obtiene dos niveles de referencia inmediatos: el del lenguaje y el del material mismo sobre el que aparece el lenguaje.

En *Facts on Evolution*, Opal L. Nations relata una historia que carece de principio y de final, pero posee una estructura interna que es fácil identificar. Se trata de dibujos que lenta pero inesperadamente cambian en cada página.

Una estructura más abierta es la de *Dialogue in Pale Blue*. No se trata de una secuencia de dibujos, sino de papeles doblados como origami abstracto. Pero la más amplia apertura contrasta con el signo menos familiar usado en las páginas: tridimensional en lugar de bidimensional. Por otro lado, el título y el único color (azul) de todos los elementos integrales del libro neutralizan su rareza.

Todos los ejemplos citados hasta ahora no tienen nada que ver con el Arte Correo. Sin embargo, ellos —y todas las demás obras en esta exposición— han aparecido y circulado al mismo tiempo que el Arte Correo. Los autores de estos libros han participado en muchas de las grandes y pequeñas exposiciones de Arte Correo que han ocurrido en varios países durante los últimos años. Pienso, al igual que otros, que uno de los factores decisivos para la proliferación mundial de los libros de artista (y de las exposiciones de libros de artista) fue su capacidad para distribuirse a través del correo. No es sorprendente, entonces, que en algunos casos las dos actividades confluyan para producir obras que pertenecen a ambos "géneros". Esto, a su vez, tiene como consecuencia que estos libros frecuentemente tienen una estructura menos rígida que aquellos descritos arriba. Pero abren nuevas posibilidades y nuevas direcciones para desarrollos posteriores.



Un ejemplo perfecto de esto es *Eliza Gajewski*, de Henryk Gajewski. El libro está organizado como un álbum fotográfico. Cada fotografía, como indica el título de cada página, documenta un momento en la vida de la hija del artista. Pero el libro sólo tiene las primeras dos fotografías. Todas las demás serán tomadas en el futuro y gradualmente, conforme el paso del tiempo y el crecimiento de Eliza, se enviarán a cada propietario del libro. Esta obra incorpora, por lo tanto, elementos que cuestionan la existencia de los libros como objetos limitados en el espacio y el tiempo. Este cuestionamiento fue posible al utilizar el sistema postal.

Robin Crozier, un artista muy activo en el área del Arte Correo, le ha pedido a todos sus amigos por correspondencia —que no lo han conocido personalmente— que dibujen su retrato imaginario. Luego ha compilado y publicado un libro con todas las respuestas que recibió. Pero, antes de reproducir las respuestas, las ha copiado él mismo, una por una, ha re-escrito todos los textos y re-trazado todas las imágenes. De esta manera el libro, el resultado final, es una auténtica obra de arte que ha sido posible gracias al correo.

Los libros/cartas de Hetty Huisman tituladas *Brieven aan vrienden* funcionan en un nivel diferente. Aquí cada libro es una carta real, dirigida a una persona en particular, manuscrita y enviada. El formato del libro resulta de la extensión de la carta y esto ofrece posibilidades estructurales de las que carece una carta normal.

En *Brazil Today*, de Regina Silveira, perteneciente a una serie de cuatro, cada página es una postal en la que la artista ha sobrepuesto una serigrafía. De esta forma, entre la postal original y la modificada se establece una tensión que, a su vez, adquiere significados que cambian al ir dando vuelta a las páginas.

Los ensamblajes merecen una mención especial. Se trata de publicaciones grupales. Cada participante envía al compilador una obra con tantas copias como sean necesarias para la edición. El editor no hace nada más que encuadernar las obras recibidas; determinar el tema de la edición no es obligatorio. Este tipo de publicación, del cual esta exposición ofrece algunos ejemplos, también es un "género" originado e impulsado por los intensos intercambios postales en diferentes países. En todos los ejemplos es fácil notar que el único denominador común de todas las obras es el uso del correo como una red de comunicación. El caso de los ensamblajes revela uno de los problemas tanto de los libros mencionados como de los ensamblajes mismos: si esas publicaciones que se basan en distintos intercambios postales deben ser vistas como una compilación de obras individuales de los participantes o, más bien, si el único autor real de la obra es el individuo que concibe, coordina y realiza el proyecto. La respuesta sería positiva en el caso mencionado de Crozier, ya que modifica las contribuciones individuales de sus colaboradores. Pero en los otros casos, la respuesta sería negativa, ya que los envíos individuales son demasiado disímiles y la intervención del compilador, mínima. Véase, por ejemplo, *Rubber Stamp Designs*, editada por Aart van Barneveld. En este caso los artistas han enviado sus sellos de goma y el compilador ha hecho la marca. No ha recibido obras terminadas de los participantes sino un "instrumento" que hace posible la hechura de las obras y, por lo tanto, es discutible si la



antología es un ensamblaje, un tipo peculiar de ensamblaje, o para nada un ensamblaje, sino un antología de obras individuales.[+]

Un caso extremo y significativo en esta dirección es el proyecto *Common Press*, de Pawel Petasz. Se trata de una revista de la cual el artista sólo editó el primer número. Ofreció la edición de los números subsecuentes a cualquier artista interesado, bajo la condición de que todo nuevo editor retendría el nombre y el formato fijados en el primer número. A cambio, cada editor es libre de decidir el tema y demás detalles de la edición. Aquí surge la misma pregunta: ¿quién es el autor de *Common Press*? ¿Pawel Petasz, que concibió este proyecto? ¿O los editores de cada número subsecuente? No es fácil justificar ninguna respuesta.

Los libros ofrecían al artista la ventaja de la multiplicidad, y esto hizo posible una amplia distribución de la obra. El Arte Correo fortalece esa tendencia. Deja de ser externa a la obra y se incorpora como elemento formal. No es suficiente confirmar que la obra ya no reconoce límites espaciales. Esto tiene consecuencias prácticas importantes. Un artista no necesita vivir en una "capital del arte" para que su voz sea escuchada y, de

[+] El problema de la autoría colectiva se discute con mayor amplitud en: "¿Mundos personales o estrategias culturales?", más adelante en este libro (p. 127).

hecho, existen centros de actividad de Arte Correo en lugares donde no hay galerías de arte sino una modesta oficina postal.

Debemos afirmarlo con claridad: la ubicuidad de la obra deja de ser una característica secundaria y se convierte en un elemento esencial, definitorio, que origina nuevas formas.

REFERENCIAS:


*Per un trattamento completo*, Franco Vaccari, autopublicación, Módena, 1971.

*Painting Book*, Roy Grayson, autopublicación, Londres, 1972.

*Geschichte*, Peter Meijboom, Revista *Subvers*, núm. 6, IJmuiden, 1972.

*Capillarity*, J. H. Kocman, autopublicación, Brno, sin fecha.

*You Know It Has to Be a Hair Piece*, Davi Det Hompson, autopublicación, Richmond, 1977.

*Selected Works*, John Murphy, autopublicación, Londres, 1975.

*Tell Me What Sort of Wallpaper Your Room Has and I Will Tell You Who You Are*, Ulises Carrión, In-Out Productions, Ámsterdam, 1973.

*Facts on Evolution*, Opal L. Nations, Strange Faeces, Londres, 1972.

*Dialogue in Pale Blue*, Broken Mimeo Press, Cleveland, 1969.

*Eliza Gajewski*, Henryk Gajewski, Centro Klubowe SZSP PW Riviera-Remont, Varsovia, 1975.

*Portraits of Robin Crozier*, Ceolfrith Press 25, Sunderland Art Centre, Sunderland, 1975.

*Brieven aan vrienden*, Hetty Huisman (manuscrito), Cabaron Press, Emmastad, Curazao, 1976.

*Brazil Today*, Regina Silveira, autopublicación, San Pablo, 1977.

*Rubber Stamp Designs*, Aart van Barneveld (ed.), Stempelplaats, Ámsterdam, 1978.




## SELLOS DE GOMA TEORÍA Y PRAXIS

Escrito para *Rubber*, vol. I, núm. 6, Ámsterdam, Stempelplaats, junio de 1978 (inglés); reimpreso en *Second Thoughts* y posteriormente en *The Artist Publisher. A Survey*. Londres, Coracle Press/Craft Council Gallery, 1986.

Lo más sorprendente de los sellos de goma, tal como funcionan en nuestra realidad social, es que son un símbolo de poder; su papel es validar o invalidar algo.

. . . .

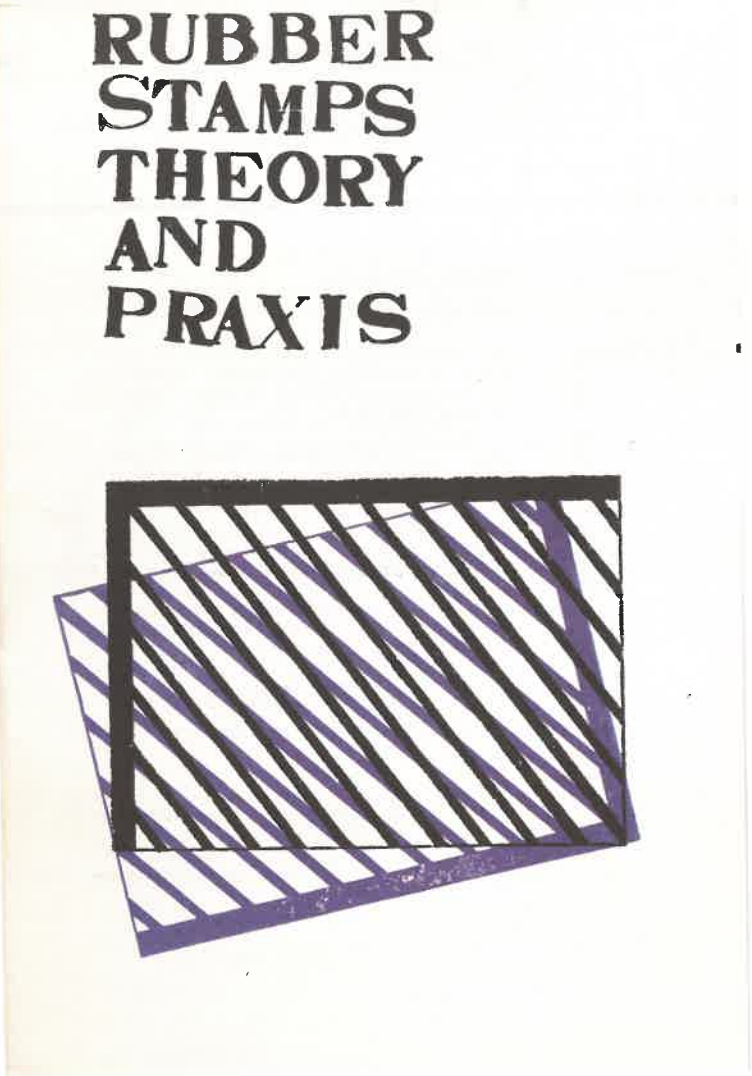
Hay muchos símbolos de poder y frecuentemente somos confrontados por ellos. Pero ninguno es tan común y nimio como los sellos de goma. Su falta de sofisticación y glamour parece contradecir el poder enorme representado por ellos.

. . . .

Los sellos de artista presentan exactamente las características opuestas: son incapaces de trasmitir poder, pero esta carencia es compensada por un incremento de glamour y sofisticación.

. . . .

No es que los sellos de goma sean muy glamorosos. Hay, por otro lado, muchos sellos de artista que de ninguna manera son más sofisticados que los sellos de goma comunes. Glamour y sofisticación son conceptos relativos. Baste decir que los sellos de goma de artista tienen la




Portada del número 6 de la revista *Rubber* (1978).

En la página 104, invitación a la exposición *Rubber Stamp Books* (Dinamarca, 1978), curada por Carrión.



posibilidad de desarrollarse en esas direcciones.

. . . .

¿Pero qué hay acerca de su validez? Este es un concepto absoluto. La impresión de un sello de goma normal certifica la absoluta validez o invalidez de la superficie que le da soporte. Por otro lado, podemos definir los sellos de goma de artista como "sellos de goma que carecen totalmente de validez".

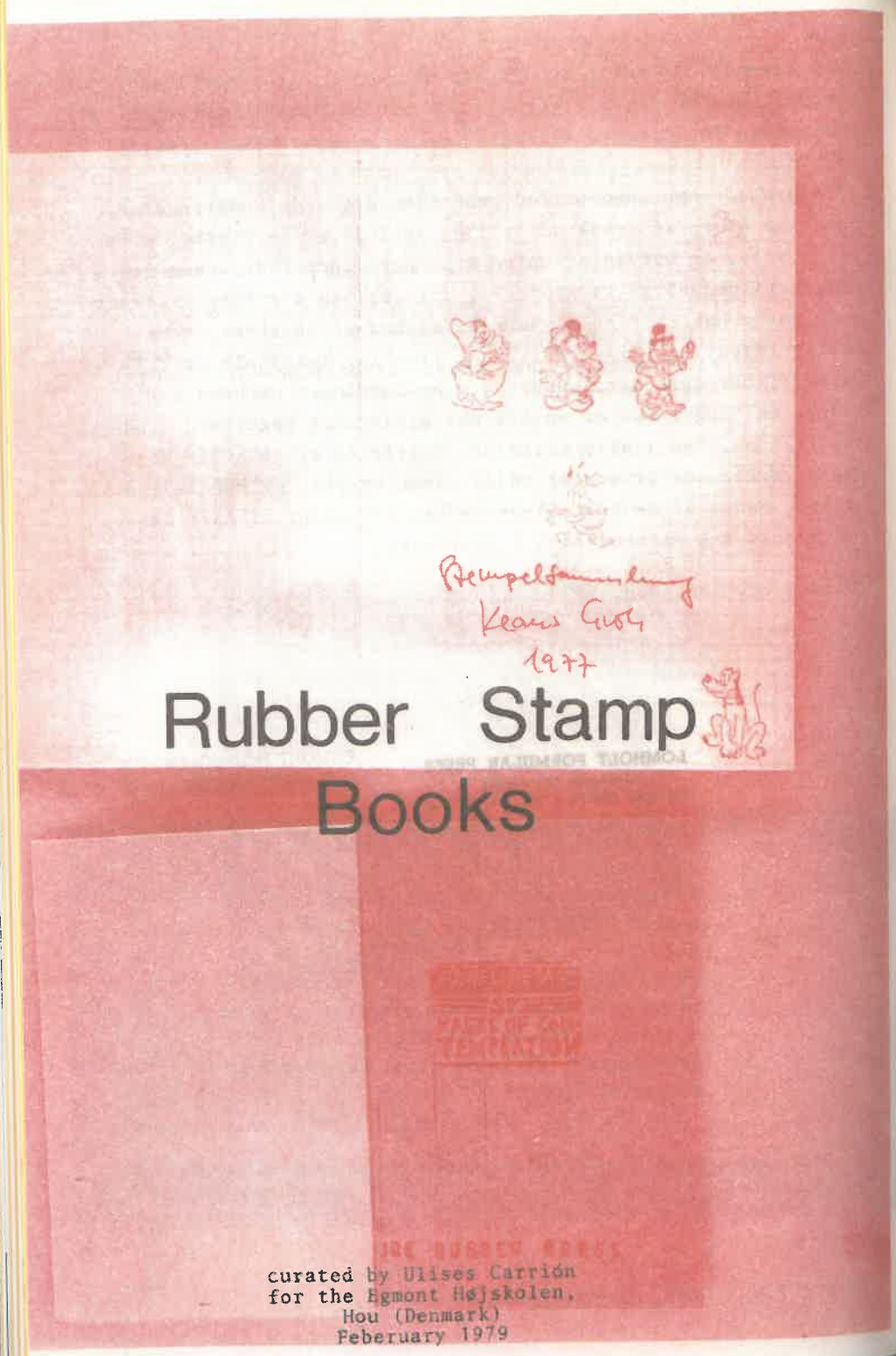
. . . .

Nótese que un sello de goma que afirme "Válido hasta el veinticinco de marzo" no carece de validez el día veintiséis. Por el contrario: el soporte —un documento, por ejemplo— pierde su validez precisamente porque el sello es válido.

. . . .

¿Por qué elegiría un artista, en un momento dado, usar los sellos de goma como medio? ¿Significa que tiene ideas pequeñas? Es posible. ¿O está tratando de poner a prueba su habilidad? ¿Se está retando a sí mismo? Crees que eres un gran artista, entonces, haz algo grande con este pequeño sello de goma. Esto también es posible.

. . . .




Pero no es importante. No podemos juzgar el valor de las producciones artísticas por los motivos del artista.

. . . .

Los sellos de goma ofrecen posibilidades que ningún otro medio ofrece porque poseen características únicas: su propósito, por definición, es reproducirse.

. . . .

Un negativo fotográfico puede reproducirse. Pero la reproducción múltiple no es inherente a la fotografía original ni al negativo. Mientras que a un sello de goma le es inherente marcar varias, muchas, incontables impresiones.

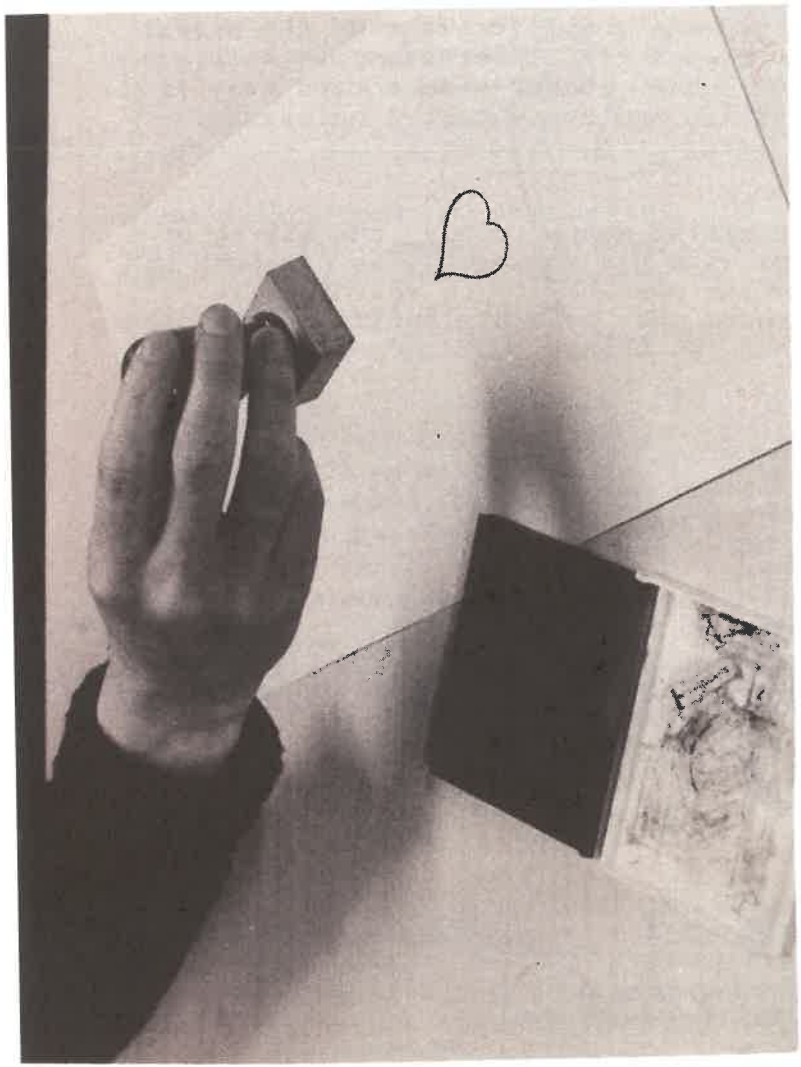
. . . .

De todos los nuevos medios, los sellos de goma son los más anónimos. No hay manera de ver "la mano del artista" en un sello de goma.

. . . .

Pero podemos ver la imagen completa del artista en la manera en que usa los sellos de goma. Como todos los nuevos medios, los sellos de goma dan la espalda a las habilidades técnicas y se concentran en la práctica.

. . . .



The stamp my hand is holding is not a stamp of a heart.

"El sello que mi mano sostiene no es el sello de un corazón." Página 5 de *Rubber Stamps Theory and Praxis.*



Cualquier cosa que un artista quiera decir, la hechura de un sello de goma con su mensaje le otorga tanto el mensaje como la posibilidad de reproducirlo. Hay, debe haber, una relación dialéctica entre estas dos cosas.

. . . .

Cada impresión de un sello de goma implica una elección hecha por el artista. La creación no sucede sólo cuando diseña sus sellos de goma, sino cada vez que hace una impresión.

. . . .

Los sellos de goma de artista pueden ser cualquier cosa excepto decorativos. Su antecedente (los sellos de goma normales) está demasiado cargado con asociaciones vinculadas a nuestra vida diaria, y no necesariamente a sus partes más gozosas.

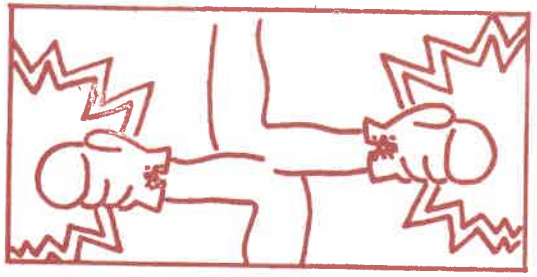
. . . .

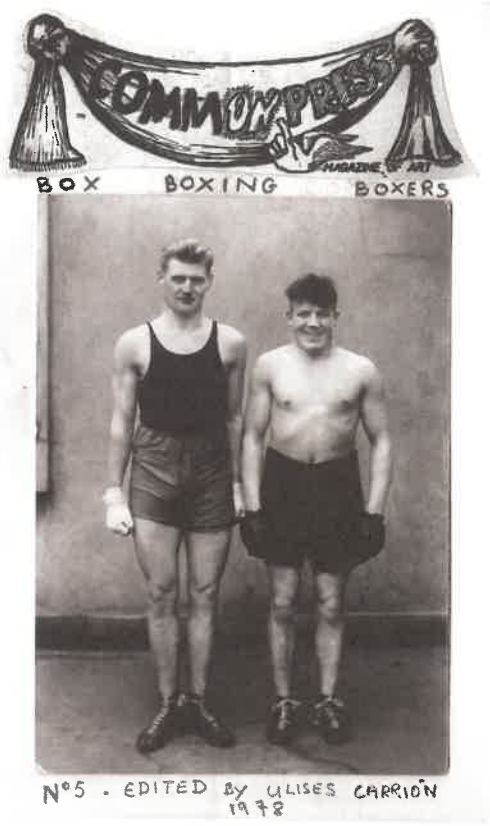
En contraste con otros medios de reproducción —por ejemplo, la fotografía—, los sellos de goma están asociados con el poder. Los sellos de goma de artista nos recuerdan esos otros sellos de goma que, de hecho, controlan y dirigen nuestras vidas.

## BOX, BOXING, BOXERS

## OTHER BOOKS AND SO, 1978

Se trata del quinto número de *Common Press*, una revista de Arte Correo iniciada por Pawel Petasz, cuyo concepto, diseño y publicación corría a cargo de un editor distinto en cada volumen. Este número, a cargo de Ulises Carrión, tuvo colaboraciones de 32 artistas en torno al box. (*Common Press*, núm. 5, 210 x 155 mm, engrapado, 40 pp. Xerox, 300 ejemplares).

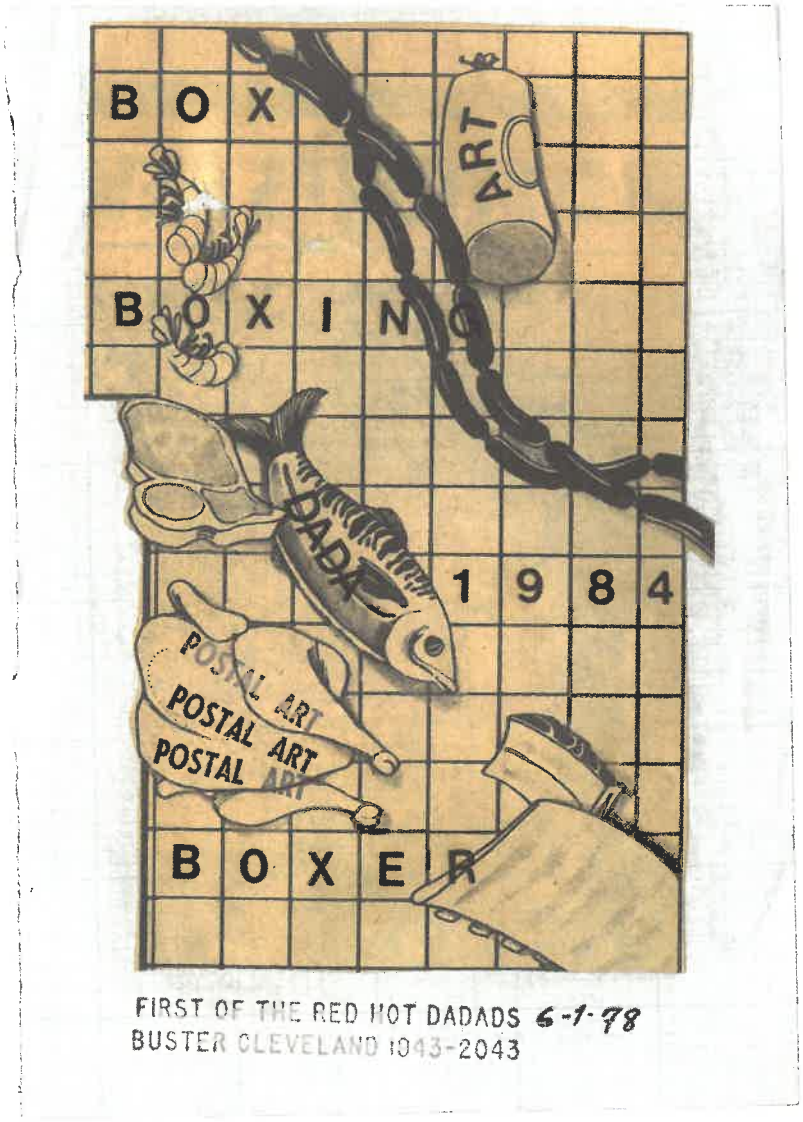





Portada del número 5 de la revista *Common Press* (1978).

Surge ahora la pregunta: ¿esta antología tiene que ver principalmente con el arte? ¿O con box? (Y esta pregunta es válida debido a la pluralidad de significados de la palabra "box", lo cual condujo a algunos participantes a tomarla en su acepción de "deporte" y a otros como "receptáculo".)

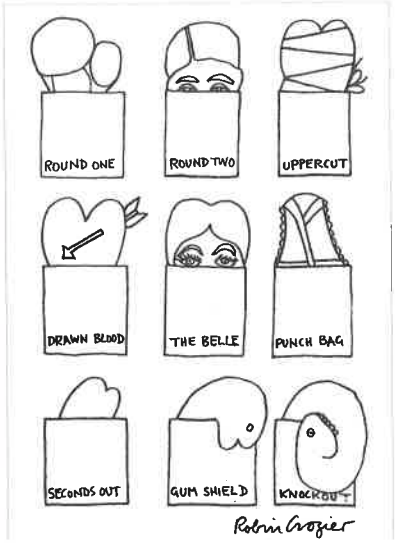
Ulises Carrión




Buster CLEVELAND

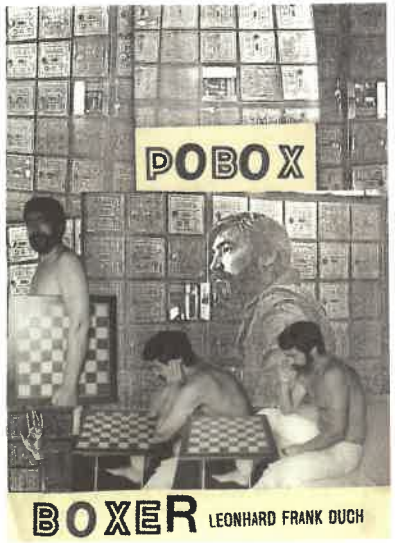
Michele PERFETTI

Balint SZOMBATHY




Robin CROZIER

Horst HAHN

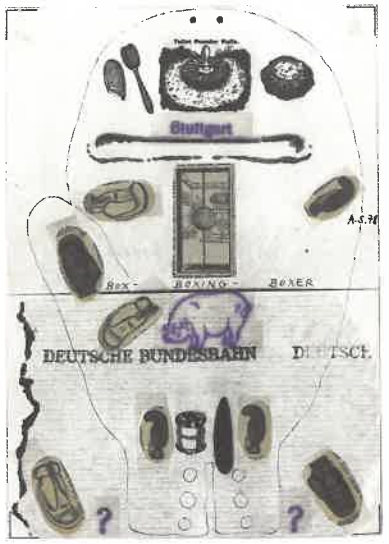



Leonhard F. DUCH

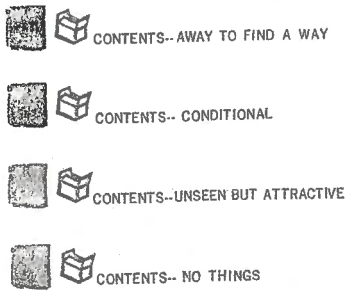
Klaus GROH

Paulo BRUSCKY



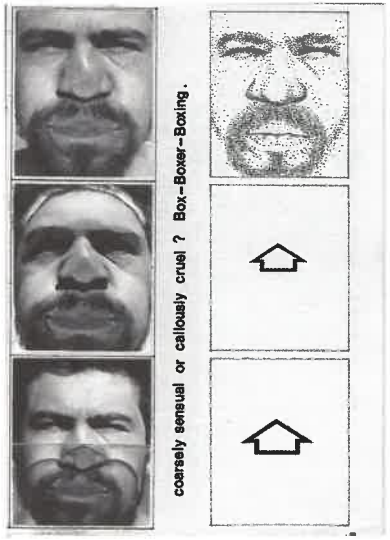



Angelika SCHMIDT

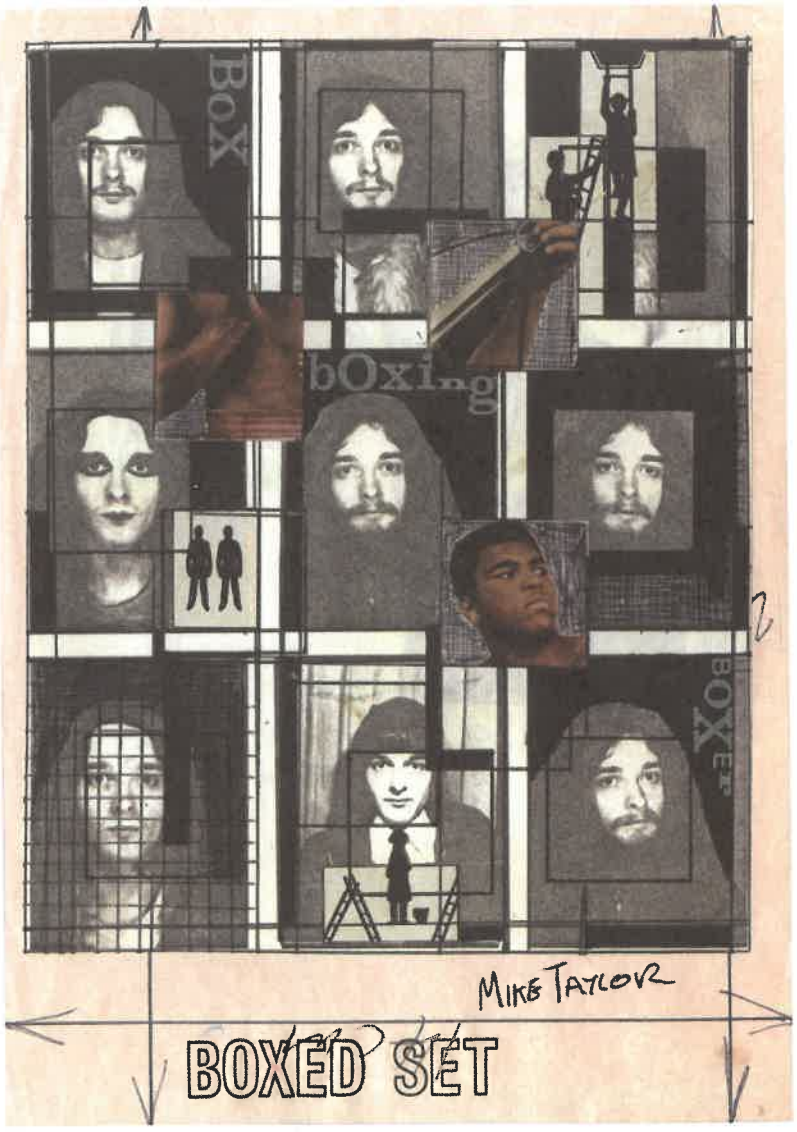



Michael CRANE

Eben STERLING

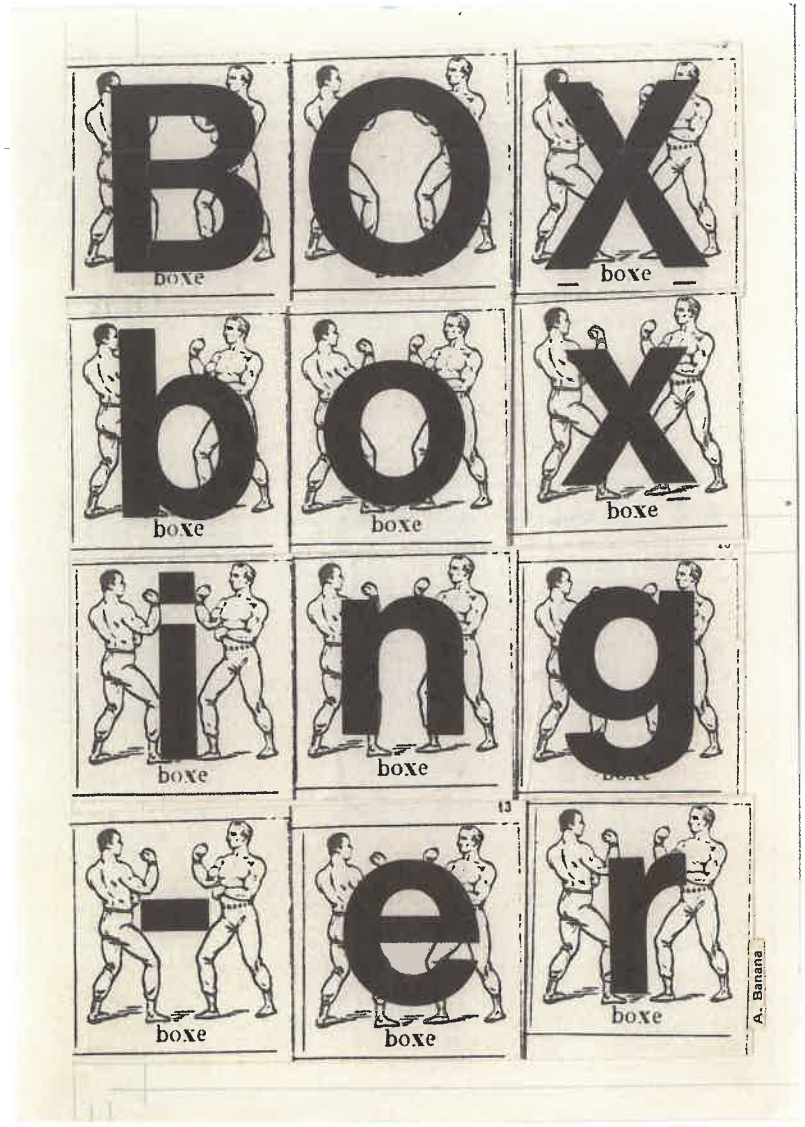



Eben STERLING

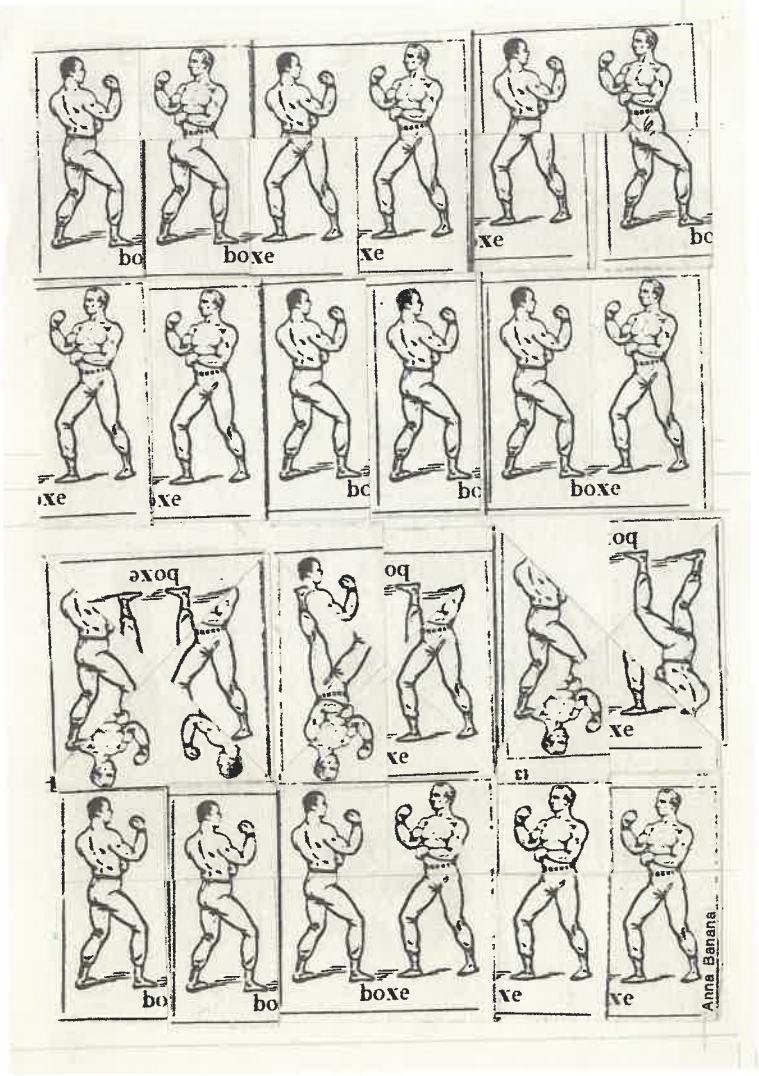



Mike TAYLOR





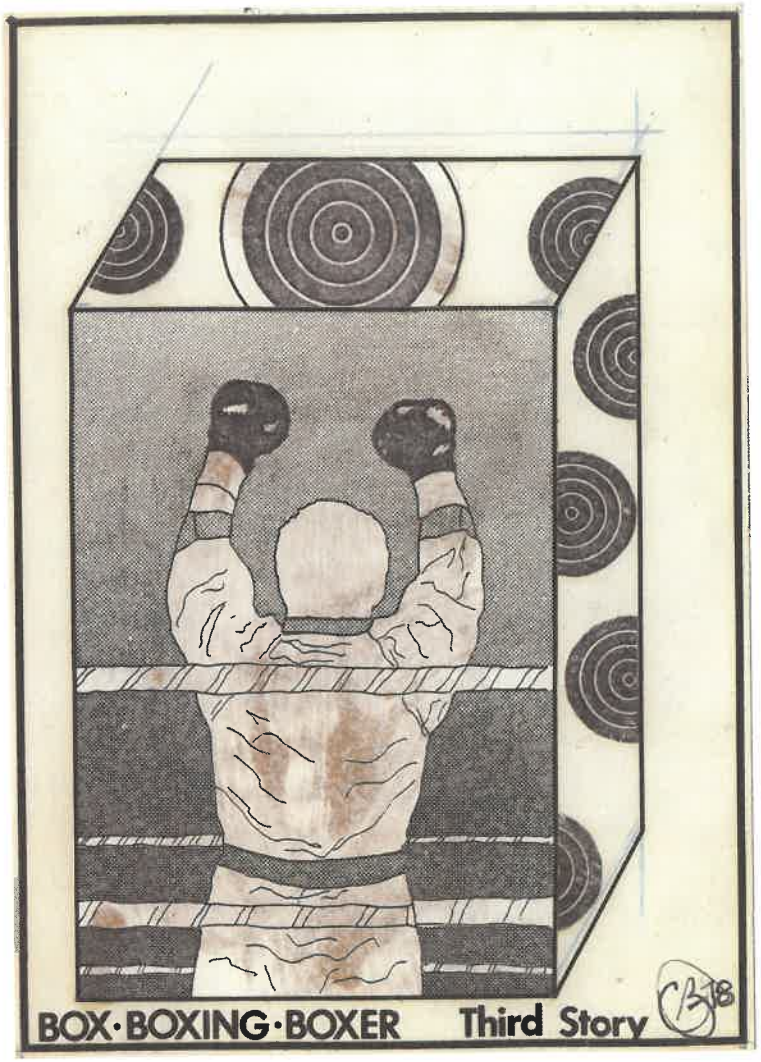

Bill GAGLIONE




Bill GAGLIONE

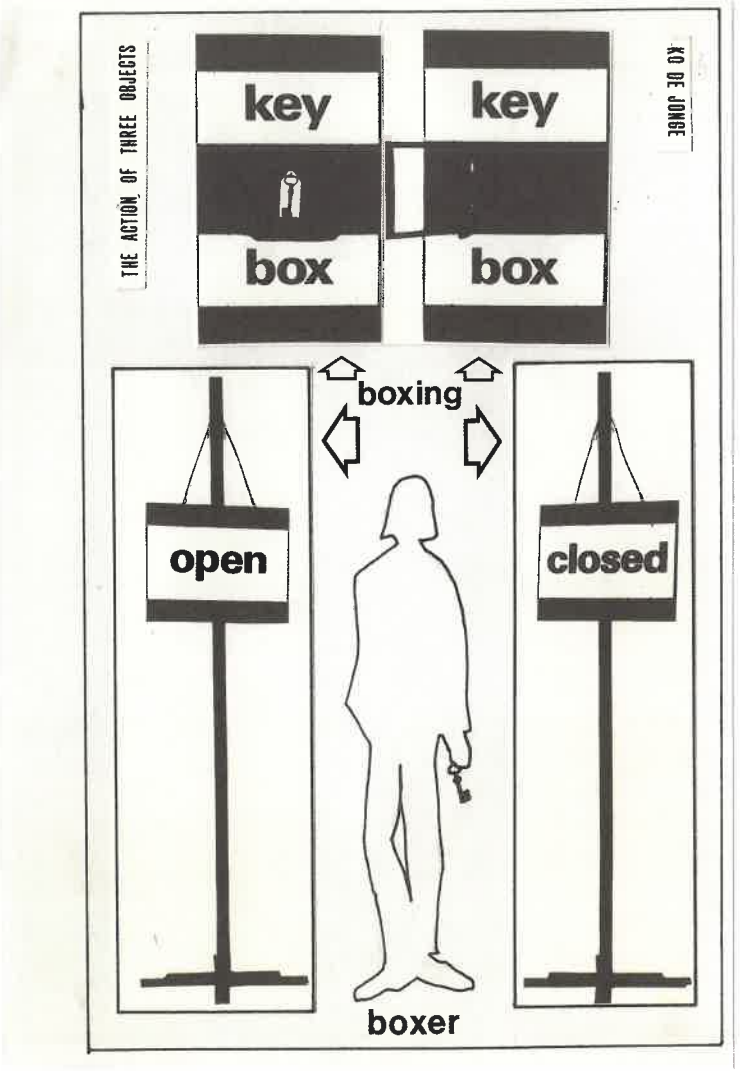
THIS PHOTO SHOWS ONE BOX WITH AN ORIENTAL TEXT, ONE CENSOR BOX OVER THE CUNT OF A GIRL WHICH IS NO BOXER BUT WHICH PERFORMS IN A BOXING RING.

Anna BANANA




THIRD STORY

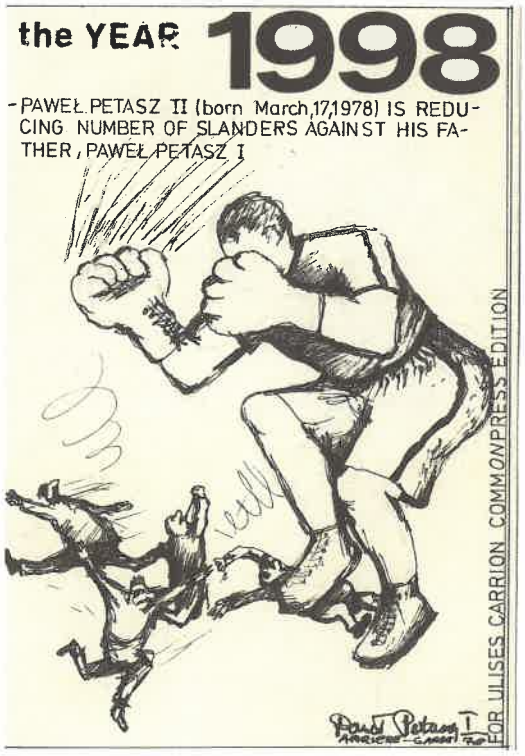





Ko DE JONGE

CARIOCA






Pawel PETASZ

**Participantes:**

BANANA, Anna
BELOW, Peter
BRADLEY, Tony
BRUSCKY, Paulo
CARIOCA
CARTER, Paul
CARRIÓN, Ulises
CLEVELAND, Buster
CRANE, Michael
CROWCROFT, Ron
CROZIER, Robin
DE JONGE, Ko
DOMINI, Anne
DUCH, Leonhard F.
FERRO
FINE, A. M.
GAGLIONE, Bill
GIFREU, Patrick
GROH, Klaus
HAHN, Horst
LOMHOLT, Niels
MARCONDES, Silva
MARX, Graciela
PERFETTI, Michèle
PETASZ, Pawel
SCHMIDT, Angelika
STERLING, Eben
SZOMBATHY, Balint
TAYLOR, Mike
THIRD STORY
VAN DAM, Johannes
VIEIRA, Genesio
VIGO, Edgardo A.

# ¿MUNDOS PERSONALES O ESTRATEGIAS CULTURALES?[1]

Este ensayo sirvió como introducción al catálogo de proyectos *Artists Postage Stamps and Cancellations Stamps* exhibidos en Stempelplaats, Ámsterdam, del 21 de julio al 17 de agosto de 1979. También se publicó en el boletín mensual de esa galería (*Rubber*, vol. II, núm. 8) en inglés. Se incluyó en *Second Thoughts* y en *Sztuka Poczty*, Varsovia, Akademia Ruchu, 1985, en polaco.

Esta exposición incluye obras de unos ciento cincuenta artistas que viven o provienen de veinticinco países. Todos los sellos de cancelación fueron diseñados especialmente por los artistas invitados para este evento y producidos por la fábrica de sellos de goma Posthumus, en Ámsterdam. Las estampillas postales provienen, con algunas pocas excepciones, de Other Books and So Archive. Se incluyen estampillas pegadas originalmente en piezas postales y con frecuencia canceladas por la Oficina de Correos, u hojas impresas con un número variable de estampillas.

Me gustaría aclarar desde el principio que, cuando concebí esta exposición, mi principal interés no era ensamblar preciadas y curiosas miniaturas. Esta clarificación es necesaria ya que la mayor parte del público y los críticos tienden a desviarse al juzgar las obras y exposiciones de Arte Correo; por lo general, buscan calidad plástica, atractivo visual. Ya que la mayoría de las piezas de Arte Correo no se prestan a tal aproximación, tole-

[1] El título se refiere a la exposición *Mundos personales* que fue realizada algunos meses antes en el Museo Stedelijk de Ámsterdam. Esta exposición representaba, de alguna manera, la política oficial del arte realizado en Holanda. Como tal, se trata de una política burocrática y reaccionaria. (Un buen número de los artistas que participaron son amigos míos y los respeto, pero ese no era el punto.) Esta perspectiva enfatiza la subjetividad en la obra del artista: las asociaciones "poéticas", sentimientos vagos, fantasías privadas, precisamente la clase de obras donde el crítico o el historiador de arte pueden sentirse más útiles para explicar al público general su hondo significado. U.C.

ran el Arte Correo como una actividad secundaria de algunos buenos artistas, que encubre a otros tantos malos artistas. Como he dicho en varias ocasiones, el Arte Correo cambia el foco de lo que tradicionalmente llamamos "Arte" hacia un concepto amplio de "cultura".[2] Y este viraje es lo que hace contemporáneo al Arte Correo. En oposición a "mundos personales", el Arte Correo enfatiza estrategias culturales.

Este viraje radical origina un sinnúmero de preguntas teóricas y prácticas, la más evidente de ellas es: ¿dónde yace la frontera entre la obra de un artista y la organización y distribución de la obra? Como suele ocurrir, esta pregunta sólo pueden responderla los mismos artistas, en lugar de los teóricos, historiadores y burócratas. Cuando un artista se ocupa de elegir su punto de partida y define los límites de su ámbito, tiene el derecho de incluir la organización y distribución de su obra como elemento de la obra. Y al hacerlo, está creando una estrategia que se convertirá en elemento *formal*, constitutivo de la obra.

Hasta hoy, ningún crítico de arte ha hecho un intento serio de identificar y describir los elementos de este tipo de obras: cómo se afectan unas a otras y el modo en que funcionan como un todo, esto es, como una obra de arte terminada. Aplican, en cambio, conceptos prestados de otras prácticas artísticas que abarcan demasiado o muy poco. La más llamativa de estas insuficiencias se relaciona con la aparente autoría colectiva en una obra de Arte Correo. En un proyecto como este, que contiene cerca de ciento cincuenta piezas, ¿debo ser considerado autor sólo de la pieza en la que aparece mi firma? ¿Soy inocente de las otras ciento cuarenta y nueve? Como dije arriba, esta no es una colección de miniaturas[3]. Las ciento cincuenta piezas deben ser consideradas, más bien, como *un* elemento de una compleja obra de arte que involucra mucho más de lo que el público ve colgado en la pared.

En el Arte Correo, esos elementos inadvertidos no se encuentran ocultos en el fondo del alma del artista. Son condiciones que el mundo externo (físico y social) impone en el artista y que él estructurará de una manera particular. Por lo tanto, el artista también está expresando su subjetividad, pero sólo después de haber emergido fuera de sí mismo para actuar en el mundo. Un proyecto de Arte Correo es el intento de un artista de organizar, de modo coherente, una amplia gama de ideas caóticas, sentimientos, experiencias, objetos, pero también de máquinas,

[2] Uso aquí "cultura" como un concepto más amplio que "arte" y que, por lo tanto, incluye elementos no-estéticos; "la utilización de varios medios —imágenes, correspondencia, sonido— ya no es considerado el factor decisivo en la actividad artística, pero lo es, más bien, la coordinación de un complejo sistema de actividades que ocurren en una realidad social y que incluyen, asimismo, factores no-artísticos: personas, lugares, objetos, tiempo, etc.", (*Kunst og Kunstnere*, Egmont Højskolen, Hou, Dinamarca, 1979).

[3] Esto me quedó claro durante el International Artists' Meeting que Henryk Gajewski organizó en Varsovia (1978). En un momento me quedó claro que toda la reunión era una obra de arte de Gajewski, incluidos los artistas invitados, sus contribuciones, etc. Y que tal obra de arte ofrece, en su complejidad interna y su alcance, más posibilidades de investigación que cualquier formato tradicional de arte. Gajewski, por cierto, estuvo de acuerdo conmigo. (Véase también mi comentario acerca del proyecto *Common Press* de Pawel Petasz en "De las Obras-libros a las Obras-correo").

distancias, regulaciones postales, incertidumbres temporales y, notoriamente, piezas de Arte Correo de otros artistas. Al incorporar estas piezas como un elemento en su trabajo, las priva de su identidad original. Les otorga, en su lugar, un rol entre los otros elementos, igual de importantes, de su mundo personal.

Tamaño, color, dimensión, número, técnica de reproducción, número de piezas, número de copias, ubicación, material, uso real, perforación, repetición, contorno, imagen, combinación, corte, alteración, contexto, secuencia, soporte, completitud, utilidad, fragmentación, ritmo, imitación, similitud, origen, estos son algunos de los elementos que deben percibirse en cada pieza individual de esta exhibición. Pero la exposición como un todo ofrece una cantidad y complejidad mayor que estos elementos significativos. Al considerar la exposición como un todo, cada pieza incluida posee el mismo valor, esto es, el mismo significado.

No se puede impedir que la gente ejerza su propia capacidad de elegir, pero es posible que esta capacidad se aplique en la dirección equivocada. En el caso de una colección de estampillas y sellos de cancelación, el público tenderá a admirar aquellos que están diseñados atractivamente, producidos de forma profesional, de preferencia multicolores. Tal preferencia revelaría un punto de vista que no puede aplicarse a una exposición de este tipo. ¡Es como si te gustara una pintura abstracta porque te recuerda a un objeto! Una actitud coherente sería atender la tensión o falta de tensión entre forma y función. Por ejemplo, ¿qué tan lejos podemos llegar haciendo estampillas o cancelaciones postales que no se parecen a las reales, pero han funcionado como si lo fueran? (Ejemplos: Volker Anding, Pawel Petasz, Ken Saville, etc.) O, en dirección contraria, obras que, desde un punto de vista formal, ¿pueden



identificarse como estampillas o cancelaciones postales pero que no tienen la intención de funcionar como si fueran reales? (Ejemplos: Pieter Brattinga, Barbara Hahn, Dieter Roth, etcétera.)

Este análisis, sin importar lo interesante que pueda ser, posee una validez parcial, provisional, ya que considera sólo fragmentos artificialmente cortados del todo: el proyecto de Arte Correo. ¿Cómo es que nos aproximaremos a esto?

Un proyecto de Arte Correo como el presente es resultado de un proceso que consiste en tres fases principales: la concepción de un artista y el anuncio del proyecto; las respuestas de un número de artistas a la invitación a participar, y la presentación al público de las respuestas en forma de una exposición. La invitación no tiene valor alguno en sí misma, sólo le ofrece la oportunidad a algo que todavía no ha ocurrido. Sin embargo, es un elemento necesario para que la pieza de arte ocurra efectivamente. Las respuestas validan la existencia de la invitación. No tienen ningún valor en sí mismas, más que como respuestas a la invitación original. La invitación y las respuestas existen en una interdependencia dialéctica. Las respuestas encarnan la fuerza detonada por la invitación y, por tanto, revelan belleza. La belleza de cada respuesta individual yace en el hecho de tratarse de una respuesta. Mientras más cumpla la petición la respuesta, mayor será la belleza que posea.

¿Por qué el artista está pidiendo respuestas de otros individuos en lugar de dar él mismo múltiples respuestas? Ha renunciado, sin duda, a la posibilidad de una respuesta única. La necesidad de dar múltiples respuestas se revela, se concreta, a través de fuentes plurales. Desde este punto de vista, un proyecto de Arte Correo nunca está terminado. Cada ser huma-

no, aun aquel que nunca escuchará la pregunta, puede proveer de un número infinito de posibles respuestas. Quizá aquí intervenga el elemento crucial del Arte Correo: mostrar las respuestas al público. El artista debe convencer al público de que lo están viendo a él, de que cada pieza en la exposición, todas estas piezas en apariencia desconectadas, provenientes de distintas fuentes y con distintos propósitos, reflejan verdaderamente al artista. ¡Ellas son, nada más y nada menos, que su mundo personal! Sólo el artista permite que su mundo personal adquiera una realidad social al hacer una exposición, es decir, un evento cultural. De este modo, está produciendo modelos para una estrategia cultural.

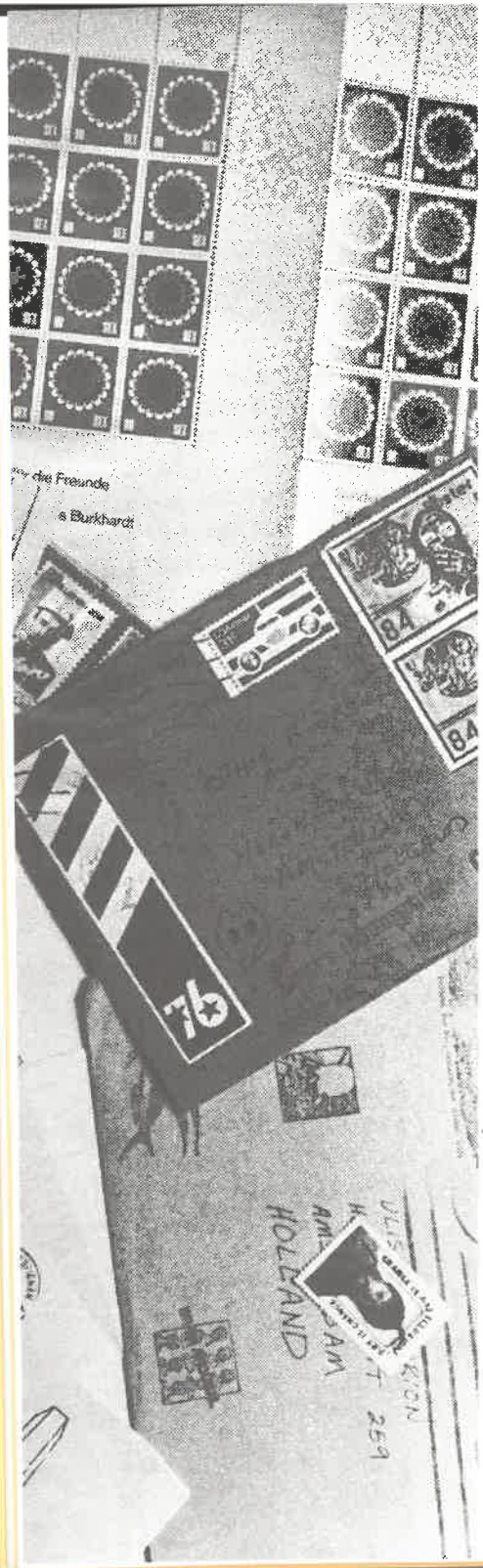
Si esto es así, parece que hemos llegado a una importante conclusión sin tener que mencionar la Oficina Postal, y esto es algo bastante extraño para un texto que se ocupa del Arte Correo. ¿No es así? La Oficina Postal provee al artista de una red de distribución pero no define la obra. La Oficina Postal no es un elemento esencial de la obra y podría reemplazarse por otros sistemas de transporte. La Oficina de Correos captura la atención de los artistas y el público debido a la extrañeza que produce compararla con otros medios. Se trata, de hecho, del más complejo y menos tradicional de todos los medios que los artistas usan hoy. A primera vista, comparado con el teléfono o la televisión, el Sistema Postal parece más bien lento, inseguro, complicado, raro, ineficiente, incontrolable.[4] Pero estas imperfecciones dejan espacio al juego, la invención, la sorpresa, esas cualidades que los artistas del correo han estado explotando por varios años. Y esto es natural. Cuando el uso de nuevos medios (radio, televisión) coloca a un medio viejo como el servicio postal en una posición de desventaja, entonces el segundo puede emplearse para bien de la invención o la belleza. En el Renacimiento, la aparición de la pintura con intención



puramente artística, en comparación con la función didáctica que tenía antes, fue posible gracias a la invención de los libros impresos, que se convirtieron en el modo más adecuado para diseminar ideas en aquel entonces. En nuestro tiempo, la invención y propagación de la comunicación multimedia permite el uso puramente artístico de los "monomedios" como los libros, postales, cartas, etcétera.

Esto, a su vez, detona un proceso de análisis y renovación del uso que le damos a los medios que no pudo preverse o permitirse cuando su fin era puramente práctico. En el caso del Arte Correo, tal proceso no ha terminado y no podemos saber qué dirección tomará, qué aspecto del proceso atraerá la atención de los artistas. Pero podemos identificar algunos elementos formales de apoyo que han experimentado una profunda transformación en manos de los artistas del correo, como los sobres, cartas, postales, sellos de goma, sellos de cancelación, estampillas. La presente exposición ofrece diversas alternativas para las dos últimas categorías mencionadas. Un estudio detallado de cada obra particular sería de mucha ayuda, bajo la condición de que sea hecho dentro de un contexto ideológico que pruebe ser apropiado para los proyectos de Arte Correo.

[4] Quiero decir, más complejo y menos tradicional que el video, aunque sólo sea porque los límites de la obra, vistos en el tiempo y espacio, no están tan definidos.




# ARTISTS' POSTAGE STAMPS AND CANCELLATIONS STAMPS EXHIBITION

STEMPELPLAATS · ST. LUCIËNSTEEG 25 · AMSTERDAM ·

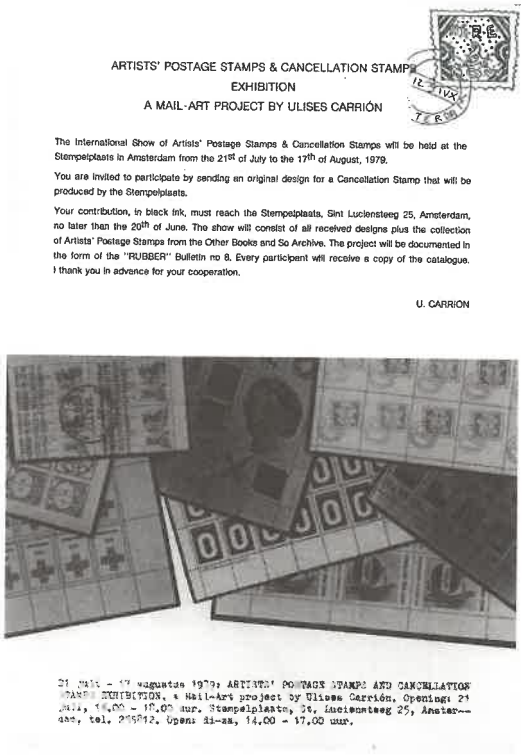
A Mail-Art project
by Ulises Carrión.

# ESTAMPILLAS Y MATASELLOS DE ARTISTA

## ÁMSTERDAM, STEMPELPLAATS, 1979

Carrión tuvo un interés particular en los sellos de goma porque se asocian a la burocracia y, por tanto, al poder en nuestra realidad social. Su propósito en este proyecto era mostrar cómo los sellos de goma pueden contaminar documentos oficiales. Invitó a los participantes a enviar un diseño original para un matasellos que sería producido por Posthumus (patrocinador de Stempelplaats Gallery) o algún sello de goma ya producido por el artista. En la exposición podían verse todos los diseños y sellos de goma recibidos (150), más la colección de estampillas de artista de Other Books and So Archive. El proyecto se documentó en la revista *Rubber*, donde se incluyó el ensayo "¿Mundos personales o estrategias culturales?" y la lista de participantes.

Se publicó una edición especial para la ocasión: una selección de impresiones de sellos en cincuenta sobres dentro de una caja de cartón (125 x 180 x 40 mm.)



ARTISTS' POSTAGE STAMPS & CANCELLATION STAMPS
EXHIBITION
A MAIL-ART PROJECT BY ULISES CARRIÓN

The International Show of Artists' Postage Stamps & Cancellation Stamps will be held at the Stempelplaats in Amsterdam from the 21st of July to the 17th of August, 1979.

You are invited to participate by sending an original design for a Cancellation Stamp that will be produced by the Stempelplaats.

Your contribution, in black ink, must reach the Stempelplaats, Sint Luciensteeg 25, Amsterdam, no later than the 20th of June. The show will consist of all received designs plus the collection of Artists' Postage Stamps from the Other Books and So Archive. The project will be documented in the form of the "RUBBER" Bulletin no 8. Every participant will receive a copy of the catalogue.
I thank you in advance for your cooperation.

U. CARRION

21 JULY - 17 augustus 1979: ARTISTS' POSTAGE STAMPS AND CANCELLATION STAMPS EXHIBITION, a Mail-Art project by Ulises Carrión. Opening: 21 JULY, 14.00 - 17.00 uur. Stempelplaats, 25, Luciensteeg 25, Amsterdam, tel. 235812. Open: di-za, 14.00 - 17.00 uur.

Invitación escrita por Ulises Carrión para participar en la exposición *Artists' Postage Stamps & Cancellations Stamps*. En ella se lee:

"La exposición internacional *Artists' Postage Stamps & Cancellations Stamps* se llevará a cabo en la galería Stempelplaats de Ámsterdam del 21 de julio al 12 de agosto de 1979.

Estás invitado a participar enviando un diseño original para un matasellos que será producido por Stempelplaats.

Tu contribución, en tinta negra, debe llegar a la dirección de la galería a más tardar el 20 de junio. La exposición consistirá en todos los diseños recibidos, más el archivo de sellos de artista de Other Books and So. El proyecto se documentará en *Rubber* (número 8). Cada participante recibirá un ejemplar del catálogo.

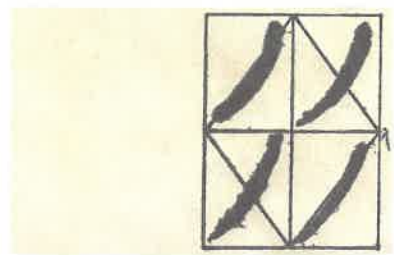
Agradezco de antemano tu participación."

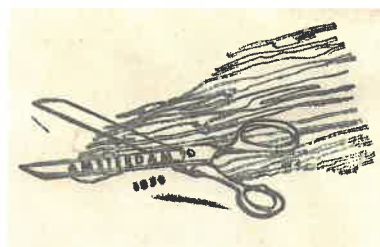
Banana Post $2
Mail Art Commemorative 78
RAY JOHNSON USA
POLAND
ROD SUMMERS
BOXING
Holland
ULISSES CARRION
V.E.C.
Netherlands

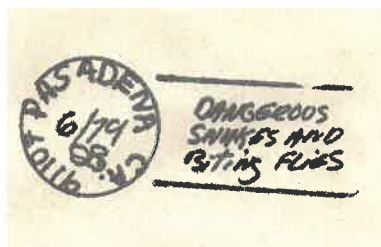
Cancelelation
identified/unindentified

THE LOVE LETTERS
FROM FLAVIO POUS

ARTE POSTAL É?
ARTE POSTAL É...
ARTE POSTAL É:
P.E.
P.O.

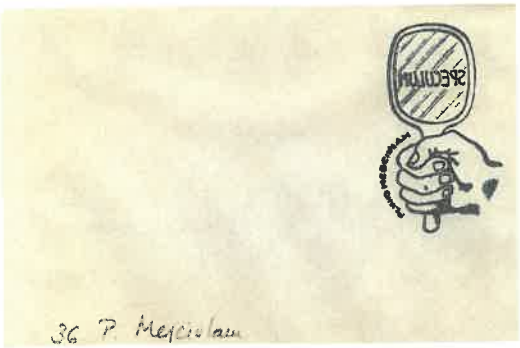





PASADENA
6/79
DANGEROUS SNAKES AND BITING FLIES

1972
1979
VIETNÁ
WAR

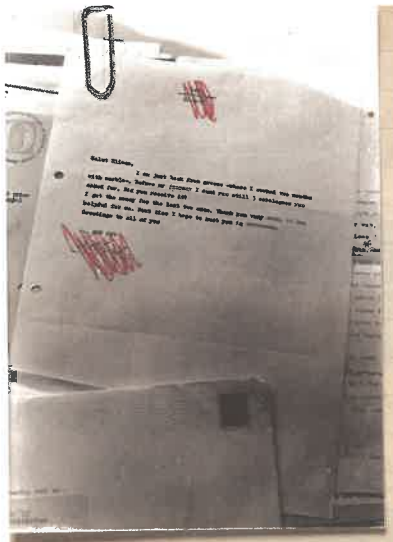
...AND THEN STAMP!



AGIUS, Juan
ARDEN, Roy
BAKOS, Zoltan (2)
BARBER, Dan
BARONI, Vittore
BECCIANI, Gianni
BORBA, G. / GUARDIA, L.
BOUMANS, Bart
BRETT, George
BRUSCKY, Paulo
BUTLER, Russell
CARRIÓN, Ulises
COLP, Norman
COOK, Geoffrey
CORNELISSEN, Johan
DANON, Betty
DELEGLISE, Philipe
GALLIGANI, A.
GOULART, Claudio
GUIMARAES, Dulce de
HELMES, Scott (2)
HORIIKE, Tohei (2)
IMMOOS, Franz
KRISTMUDSSON, S. E.
LAMBRECHT, Karin
LOMHOLT, Niels
MARROQUíN, Raúl
MARTINI, Christine de
MARX VIGO, G. E.
MESCIULAM, Plinio
OLSON, Richard
PÄS, Gerard
PELI, Romano
PONS, Flavio
ROSENBERG, Marylin
SCOTT, Michael
SILVEIRA, Walter
SPADA, Silvio
SPLETTSTÖSSER, P. J.
SZOMBATHY, Balint
TOTH, Arpad (2)
HAMBLETON, Richard (aka Dick Trace II)
VERSARI, Michaela



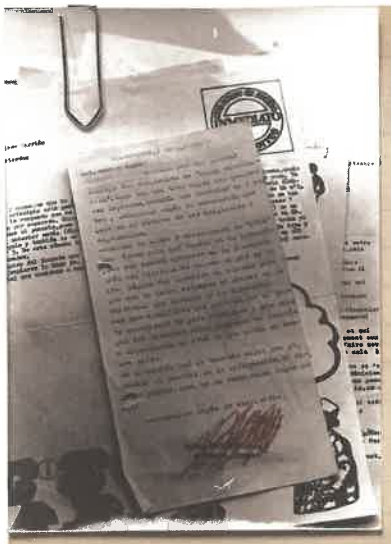
# CITAS ANÓNIMAS



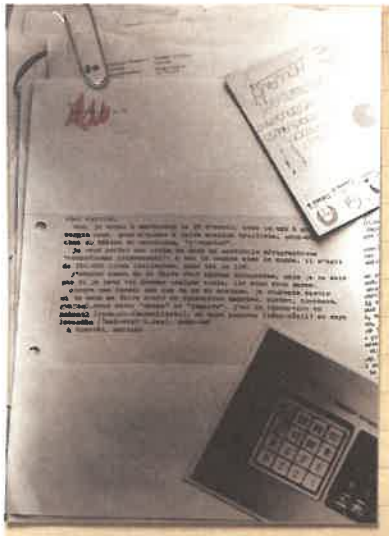
"... I am just back from greece -where I worked two months with marble-..."

"...acabo de regresar de Grecia —donde trabajé dos meses con mármol—..."





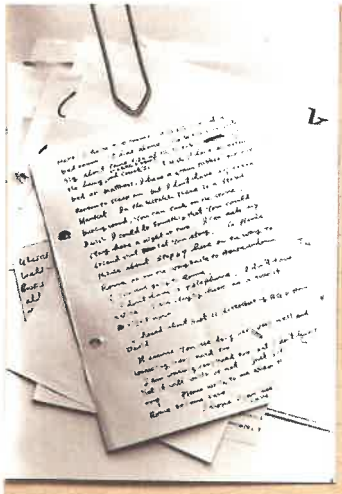
"... La situación acá la conoces mejor que yo, debido al control de la información, el aire es pesado, casi no se respira, mi lugar es aquí..."



"...encore une chose: dès que tu es du mexique, je voudrais savoir si tu peux me faire avoir en traduction zapotec, mistec, quechuan, guarani, deux mots: "ombre" et "lumière". j'ai la traduction en náhuatl (ocuilli-tlamerilloti), en maya yucateo (booy-zasil) et maya-lacandon (?aak-sakt'i.nen)..."

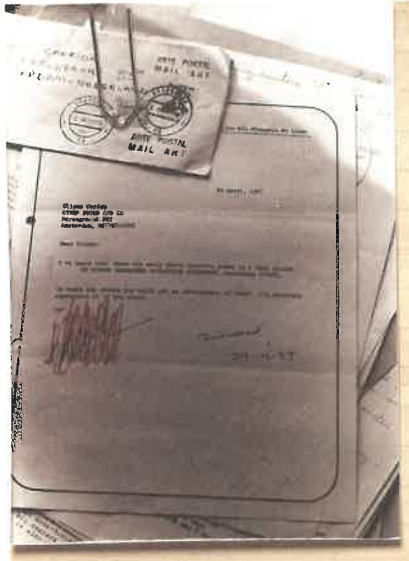
"...además una cosa: ya que eres de México, me gustaría saber si puedes traducirme al zapoteco, mixteco, quechua y guaraní dos palabras: *sombra* y *luz*. Ya tengo la traducción en náhuatl, en maya yucateco y maya lacandón..."





"... I can not explain exactly how I felt when I was in Amsterdam. But something cool but very warm and free and plain. I like it very much..."

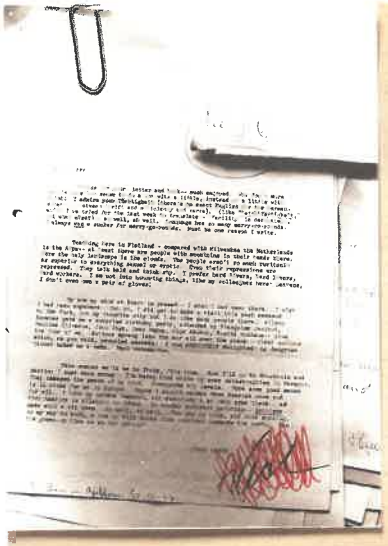
"...no puedo explicar exactamente cómo me sentía cuando estaba en Ámsterdam. Pero era algo fresco y sin embargo cálido y libre y simple. Me gustó mucho..."



"... I've heard that there are early dutch concrete poems in a book called DE NIEUWE PRINCELYKE SCHENKHAN, Amsterdam (1708)..."

"...escuché que hay poemas concretos holandeses tempranos en un libro llamado DE NIEWE PRINCELYKE SCHENKHAN, Ámsterdam (1708)..."





"...—compared with Milwaukee the Netherlands is the Alps— at least there are people with mountains in their heads there. Here the only landscape is the clouds. The people aren't so much puritanic as superior to everything sexual or erotic. Even their repressions are repressed. They talk bald and think shy. I prefer hard livers, hard lovers, hard workers. I am not into honoring things, like my colleagues here: heavens, I don't even own a pair of gloves!..."

"...—comparado con Milwaukee, Holanda es los Alpes— al menos allá hay personas con montañas en la cabeza. Aquí el único paisaje son las nubes. Las personas no son puritanas, sino que están por encima de todo lo sexual o erótico. Incluso sus represiones son reprimidas. Hablan de modo escueto y piensan tímidamente. Prefiero hígados duros, amantes duros, trabajadores duros. No me atrae hacerle honores a las cosas, como mis colegas aquí: ¡cielos, ni siquiera tengo un par de guantes!..."

"... By the way, the A-Z BOOK, which was published by Colorcraft-Brussel, is now sold through me. I bought the total stock left, since the owner from Colorcraft (involved with the book) retired. There were still about 1000 unbound copies in the warehouse, which I could not take because of problems in storing - so I had them destroyed..."

"...por cierto, el *A-Z Book*, publicado por Colorcraft-Brussel, ahora se vende a través de mí. Compré lo que quedaba del tiraje, ya que el dueño de Colorcraft (que participó en el libro) se retiró. Quedaban todavía unos mil ejemplares sin encuadernar en la bodega, que no pude llevarme por problemas de espacio —así que los destruí..."



# SELLOS DE GOMA: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

Encontré este texto entre los papeles de Carrión. Se trata de un borrador mecanográfico corregido y titulado a mano. Está fechado así: "Other Books and So Archive, 1980" y, hasta donde sé, esta es la primera vez que aparece publicado.

Suele considerarse al alemán Kurt Schwitters (1887-1948) el primer artista que utilizó sellos de goma con un propósito artístico serio, en una cantidad considerable de piezas. Es significativo que para estas piezas, que se remontan a 1919, utilizó sellos estándar, preexistentes, en lugar de realizar un diseño especial para fabricarse después. Para Schwitters, los sellos de goma eran *ready-mades* atractivos, objetos cotidianos que se convertían en obras de arte sólo porque un artista los declaraba como tales. Se los había encontrado como cancelaciones postales, en documentos, fechando toda clase de papeles, en paquetes, etc. Pero en comparación con otros *ready-mades*, los sellos de goma ofrecían esta ventaja capital: la capacidad de hacer incontables impresiones. Fiel a la naturaleza de los sellos de goma, Schwitters hizo repetidas impresiones con ellos, siguiendo diversos patrones de composición. Al hacerlo, inauguró las dos líneas bajo las cuales, algún tiempo después, artistas de todo el mundo producirían obras de arte con sellos de goma, como veremos.

Hacia finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, una generación entera de artistas estaba produciendo obras con sellos de manera sistemática. Era el principio de una nueva práctica artística mundial, extremadamente versátil en formato e intenciones. Hacia finales de los años setenta, el sellado se había incorporado al *mainstream* de las prácticas del arte moderno; se hicieron incontables publicaciones, se montaron numerosas exposiciones internacionales y mucho más.

El alemán Dieter Roth y el francés Ben Vautier de Francia son dos de los artistas más conocidos cuyas obras con sellos tienen una calidad excepcional. Sin proponerse seguir o continuar la obra de Schwitters, cada uno desarrolló, de algún modo, una de las dos vías que él había abierto: una es la investigación a la que conciernen las cualidades visuales de los sellos; la otra se concentra en su contexto social o cultural.

En 1967, Dieter Roth publicó *Munduculum*, un libro que incluye textos y muchas ilustraciones que utilizan, como elemento estructural, una serie de sellos de goma diseñados por el artista para esta ocasión. Tales elementos, cuyas intenciones eran la repetición y combinación, se prestan a composiciones visualmente atractivas, y Roth les saca provecho con humor y fantasía.

La aproximación de Ben Vautier es muy diferente. En 1966 produjo el sello *L'art c'est...* (*El arte es...*), que imprimía en cualquier soporte disponible. Este tipo de pieza con sello no pretende ser atractiva. Su significado proviene de aquello que revela: el artista imprime su personalidad en la pieza, pone su estampa en ella. El impacto inmediato de sus primeros y posteriores sellos (*Ben lo duda todo, incluyendo... Cualquiera puede tener una idea, La Verdad es que...* y muchos otros) reside en el hecho de que cada impresión es una obra de arte distinta. Al tratar cada impresión como una obra de arte única, Ben Vautier está, de hecho, diciéndonos que no hay tal cosa como una obra de arte única.

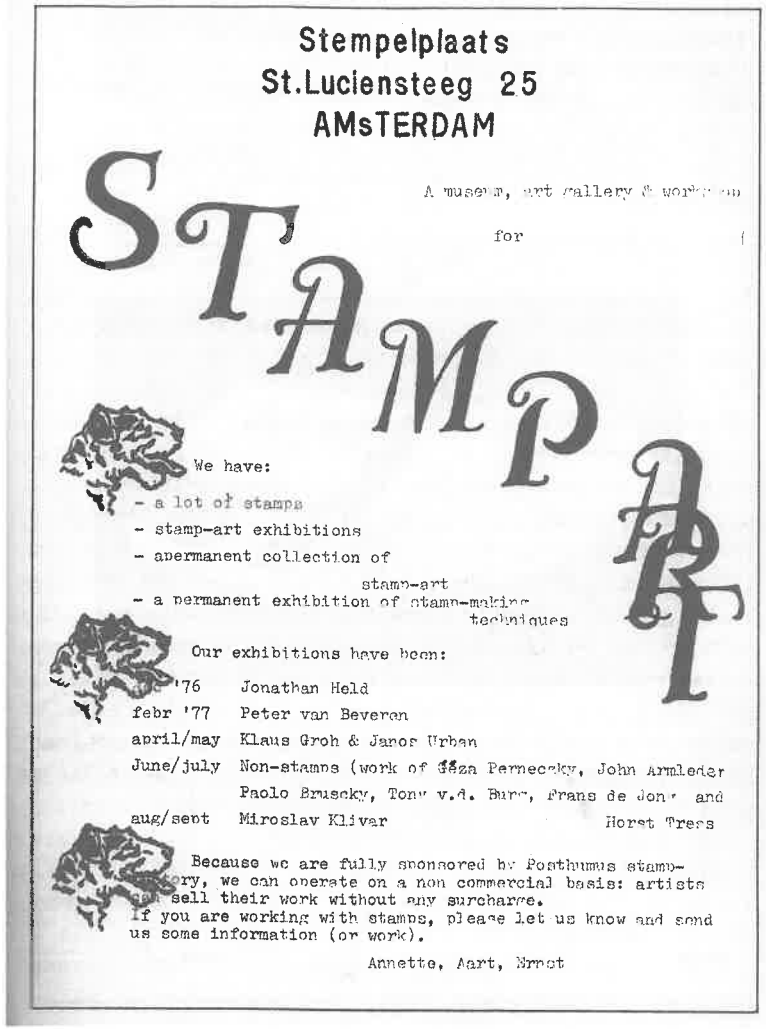
Esta actitud radicalmente subversiva la adoptaron muchos de los artistas Fluxus que estuvieron activos en los años sesenta. Este movimiento rompió con las categorías tradicionales como pintura, dibujo, escultura, etc., y se concentró en alternativas como publicaciones, conciertos, happenings, etc. Los artistas



Fluxus hicieron sellos de goma con aseveraciones de carácter privado, social o político. Ejemplos de ello son sus sellos de instituciones apócrifas como *Comité de higiene pública del arte*, de Hervé Fischer; *Universidad de Buda*, de Ray Johnson u *Organización para la democracia directa*, de Joseph Beuys. Estos sellos presuponen un uso repetido y una amplia distribución, tal como los sellos oficiales que toman como modelo o blanco. De hecho, la proliferación y difusión de obras con sellos de goma está relacionada con el florecimiento de las actividades de Arte Correo. Es probable que la década de los setenta será conocida algún día como la Década del Arte Correo.

En los últimos diez años, incontables artistas de todo el mundo han utilizado cada vez más el correo como un medio importante o exclusivo para la distribución de su obra entre colegas, amigos, el público del arte y desconocidos. Al usar el sistema postal como una red de distribución relativamente barata y eficiente, los artistas pudieron participar, con una sencilla impresión, en incontables exposiciones colectivas organizadas en países extranjeros, lejos del propio. Esto fue posible gracias a la capacidad de reproducción múltiple de los sellos de goma. A su vez, tales exposiciones fomentaron la proliferación y diversificación del uso del sello de goma en el arte.

Tómese, por ejemplo, el catálogo *Stamp Art*, publicado en Ámsterdam en 1976 en ocasión de la exposición de arte con sellos de goma en Other Books and So. Los sellos incluidos en este catálogo son de varios tipos: frases, figuras, sellos encontrados, etc. Los métodos de sellado también ofrecen una gran variedad: la impresión es más bien pequeña y ocupa el centro de la página o está embadurnada en el papel o se combina con escritura y dibujos, etc. El material con el cual está hecho el se-



Stempelplaats
St.Luciensteeg 25
AMsTERDAM

A museum, art gallery & workshop

for

STAMP ART

We have:
- a lot of stamps
- stamp-art exhibitions
- a permanent collection of stamp-art
- a permanent exhibition of stamp-making techniques

Our exhibitions have been:

'76 Jonathan Held
febr '77 Peter van Beveren
april/may Klaus Groh & Janos Urban
June/july Non-stamps (work of Géza Perneczky, John Armleder Paolo Brusoky, Tony v.d. Burg, Frans de Jong and
aug/sept Miroslav Klivar Horst Tress

Because we are fully sponsored by Posthumus stamp-gallery, we can operate on a non commercial basis: artists can sell their work without any surcharge.
If you are working with stamps, please let us know and send us some information (or work).

Annette, Aart, Mrnot

Invitación para colaborar en Stamp Art, un museo, galería de arte y estudio que cuenta con una colección permanente de sellos y de técnicas para hacerlos. "Ya que estamos totalmente financiados por la fábrica de sellos Posthumus, podemos operar de forma no comercial: los artistas pueden vender su trabajo sin comisiones. Si trabajas con sellos, por favor háznoslo saber y manda información (o una muestra de tu trabajo)."



llo también ofrece incontables variaciones: sellos de goma comunes alternan con sellos de madera, corporales, de tela, de metal, etcétera.

La misma versatilidad se puede encontrar en otras publicaciones colectivas y catálogos editados en muchos países europeos, en Norte y Sudamérica. Se podría decir, entonces, que la variedad en el uso compensa la simplicidad técnica que se requiere. Sin embargo, la simplicidad y el bajo costo involucrados en la fabricación de las piezas han sido grandes obstáculos para la apreciación del arte con sellos de goma.

Puede ser útil e ilustrativo comparar los usos del sello de goma y los usos de lápices como medio para producir arte. Los sellos y los lápices pertenecen a la vida diaria, todo el mundo los utiliza. Pero hay usos especializados de los lápices, como el dibujo artístico, que requiere una habilidad natural y entrenamiento sostenido. Mientras que, en el caso de los sellos de goma, nada de eso parece ser necesario, ya sea que los utilices en la vida diaria o para fines artísticos. Un artista puede diseñar sellos de goma tan sofisticados como guste, pero también puede usar, como hemos visto, sellos que son diseños industriales comunes. Al hacerlo, el énfasis en su obra estará necesariamente puesto en los usos, las aplicaciones mismas de los sellos.

Los sellos de goma permiten muchas aproximaciones diferentes y se usan con distintos propósitos. En cualquier caso, la brevedad del formato y el impacto directo que buscan producir, ya sea por medio de letras o imágenes, los relaciona con técnicas publicitarias. Esto puede ayudar a entender por qué los sellos de goma son tan atractivos y gozan de tanta popularidad entre los artistas y el público que se enfrenta por vez primera con este tipo de obra.

La sinceridad de los sellos de goma provoca una respuesta inmediata. No se prestan a interpretaciones pesadas o largas, toleradas, por lo general, en otros tipos de arte. El mejor arte con sellos de goma está hecho por aquellos artistas que están totalmente conscientes de la naturaleza de los sellos de goma y los usan para propósitos personales. Pero aunque esto aplica a los sellos de goma en obras bidimensionales, el caso es muy diferente cuando se usan en formato de libro.

Los libros se desarrollaron como obras de arte autónomas al mismo tiempo que los sellos de goma. También es un formato descubierto y utilizado ampliamente por artistas conceptuales y Fluxus. Suelen ser internacionales y distribuidos con frecuencia por medio del sistema postal y, aunque en menor grado que los sellos de goma, su costo de fabricación es también bajo. Por todas estas razones, no sorprende que podamos encontrar ambas formas juntas en un gran número de casos. El ejemplo clásico en este campo es *Pinocho* de Claus Boehmler. Es un libro en que un pequeño sello de goma del Pinocho de Walt Disney se utiliza de todas las maneras posibles: combinaciones diferentes, alteraciones, fragmentaciones, coloraciones, etcétera.

Es claro que los libros se prestan mejor para alcanzar complejidad formal que las hojas sueltas. Los sellos de goma se adaptan con facilidad a los libros, en primer lugar, no sólo porque el sellado es una técnica de impresión, sino también porque la naturaleza secuencial de los libros —los libros son, básicamente, una secuencia de páginas— puede contener una secuencia de sellos impresos. Los libros de sellos de goma exhiben mejor este patrón estructural gracias a la repetición de una imagen con o sin modificación. También existen libros que son, de hecho, una colección de sellos autónomos, pero entonces los sellos

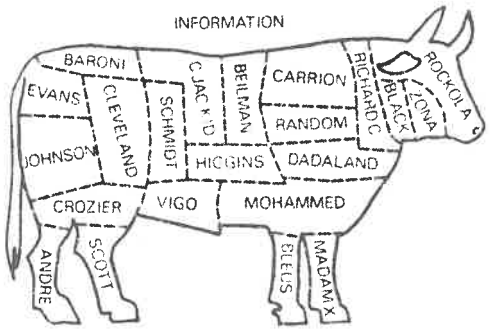


también funcionan como obras singulares sin perder su eficacia.

Cuando se comparan los diferentes usos del sello de goma, no debemos olvidar un importante detalle que, por extraño que parezca, no ha atraído la atención del artista y el público: que la tinta no es indeleble, está destinada a desaparecer con el tiempo. El proceso se debe a la exposición a la luz; esto significa que tarde o temprano toda la gráfica de sellos de goma desaparecerá. Sin embargo, esta propiedad de los sellos de goma no es tan angustiante como puede parecer a primera vista, ya que el sello con el que se hizo la impresión es más duradero o puede producirse de nuevo. Esto es ciertamente una ventaja, sin importar qué tan enraizado esté nuestro respeto por la rareza en el arte.

Aunque sea porque desafían nuestros hábitos de pensamiento, es bueno y útil que cosas como las obras con sellos de goma existan. Y, entonces, las técnicas modernas de reproducción hacen posible que los sellos se preserven en forma de fotografías, micro-filmes, etcétera.

Cada vez que abrimos un libro para dejar que nuestros ojos vean las impresiones de los sellos que contiene, es un momento dramático: lo que sucede es la consumación literal de la "vida" del sello de goma, esto es, la vida de la obra de arte. No creo que esto tenga la menor influencia en la obra de los artistas que usan los sellos de goma. Pero, sin duda, puede influir en nuestra apreciación de las variadas obras con sellos que enfrentamos. Y esta apreciación puede ayudarnos a tomar conciencia de la importancia de cualquier esfuerzo dirigido a la conservación y difusión del arte con sellos de goma.




Rockola's Mail Art Bull

## THE STAMPA NEWSPAPER

## ÁMSTERDAM, OBASA, 1980

El objetivo de este proyecto fue la producción de un tabloide de sellos de goma. Carrión envió una invitación del tamaño de una página de periódico (479 x 330mm) a varias personas. El colaborador tenía que enviar el diseño de su sello de goma (para ser producido en Posthumus) junto con la página, indicando el lugar donde su sello debía ser impreso, así como su color. Por diferentes razones, la realización del proyecto se convirtió en una pesadilla para el editor: el subsidio de los costos de impresión no fue otorgado, la impresión manual tomaba demasiado tiempo y, en el proceso, los participantes solicitaron y obtuvieron de regreso sus sellos. Así que el periódico nunca se publicó pero el ejemplar de prueba, *Six Mail Art Projects*, se expuso en la Galería Stempelplaats y se documentó en *Rubber*, vol. III, núms. 7/8.

Caja de sellos para *The Stampa Newspaper*.